
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00313076 2

* * *

This is an authorized facsimile of the original book, and was produced in 1969 by microfilm-xerography by University Microfilms, A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.



БОРИС ЭЙХЕНБАУМ

МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
З. И. ГРЖЕБИНА
ПЕТЕРБУРГ—БЕРЛИН
1922

БОРИС ЭЙХЕНБАУМ

МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ

ИЗД. З. И. ГРЖЕБИНА
ПЕТЕРБУРГ БЕРЛИН
1922

ЖЕНЕ МОЕЙ

ЭТУ КНИГУ

ПОСВЯЩАЮ

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Эта книга—первая часть задуманной большой работы о Толстом. Она обнимает первые годы творчества Толстого (1847—55) от ранних дневников до переезда из Севастополя в Петербург—и представляет собой замкнутое целое. К сожалению, мне не удалось пока, несмотря на хлопоты, воспользоваться рукописями Толстовского архива, который продолжает быть недоступным для «посторонних», хотя бы и интересующихся не семейными, а чисто-литературными материалами. Дальнейшая работа в том же масштабе невозможна без знакомства с дневниками и с неизданными произведениями (особенно—роман пятидесятых годов «От'езжее поле»). Впрочем, хронологическое построение работы такого типа о Толстом еще преждевременно, да и не обязательно. «Молодой Толстой»—естественный цикл не только в хронологическом, но и в систематическом смысле. Здесь выясняются основные литературные традиции Толстого—то, от чего Толстой отступал, как от шаблона, и к чему стремился, как к образцу. Дальше я намерен идти путем развития ряда систематических тем, исходя как из особенностей творчества Толстого, так и из общих теоретических проблем. Конкретная историческая работа может иметь научное значение лишь тогда, когда она соприкасается с вопросами общей теории и строится на основе определен-

ных теоретических предпосылок. Для того, чтобы иметь в руках «факты», надо уметь их получить—фактов самих по себе нет.

Основная тема как этой первой части, так и всех последующих—поэтика Толстого. В центре—вопросы о художественных традициях Толстого и о системе его стилистических и композиционных приемов. Такой метод у нас принято называть «формальным»—я бы охотнее назвал его *морфологическим*, в отличие от других (психологического, социологического и т. д.), при которых предметом исследования служит не само художественное произведение, а то, «отражением» чего является оно по мнению исследователя. Считалось, что изучать самое произведение значит анатомировать его, а для этого надо, как известно, сначала убить живое существо. Нас постоянно упрекали в этом преступлении. Но, как тоже известно, сравнение не есть доказательство. И наконец—дело идет не о критике, которая интересна остротой своего восприятия по отношению к живым явлениям современности, а о науке, которая строится на изучении прошлого. Прошлое, как бы оно ни возрождалось, есть уже мертвое, убитое самим временем.

В области изучения фольклора и общей сюжетологии морфологический метод уже достаточно укреплен. На очереди стоит вопрос об изучении таким методом конкретных историко-литературных явлений—индивидуального творчества или творчества определенной литературной эпохи. Такими монографиями наша научная литература изумительно бедна. Особенно заманчивым кажется мне сейчас—подвергнуть такому анализу творчество Толстого, в сознании которого, вопреки общепринятому мнению, так обострены были проблемы художественной фор-

мы. Литература о Толстом застыла на иконописной точке зрения. Между тем многими ощущается необходимость «преодоления» Толстого. Мы вступаем, повидимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей—вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского. Предстоит развитие сложных сюжетных форм—быть может возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела. На этом фоне изучение Толстого представляется мне одной из очередных задач. «Преодолеть» какой-нибудь художественный стиль значит, понять его. Художественное явление живо до тех пор, пока оно непонятно, пока оно удивляет. Критика удивляется, наука понимает.

Б. Эйхенбаум.

Июнь 1921 г.
Павловск.

I. Дневники.

(1847—1852).

1.

Художественное творчество, по самому существу своему, сверх-психологично—оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное, как нечто пассивное, данное, необходимо надо отличать от духовного, личное—от индивидуального. И это касается не только художественного творчества в его чистом виде. Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно-пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, вне-словесным, непосредственным содержанием. Фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения, в результате чего душевная жизнь неизбежно подвергается некоторому искажению или стилизации. Вот почему для чисто-психологического анализа таких документов, как письма и дневники, требуются особые

методы, дающие возможность пробиться *сквозь* самонаблюдение, чтобы самостоятельно наблюдать душевные явления как таковые — вне словесной формы, вне всегда условной стилистической оболочки.

Совсем иные методы должны употребляться при анализе литературном. В этом случае форма и приемы самонаблюдения и оформления душевной жизни есть непосредственно-важный материал, от которого не следует уходить в сторону. Здесь, именно в этой стилистической оболочке, в этих условных формах, можно усмотреть зародыши художественных приемов, заметить следы определенной литературной традиции. Исходя из убеждения в том, что словесное выражение не дает действительной картины душевной жизни, мы должны как бы *не верить* ни одному слову дневника и не поддаваться соблазнам психологического толкования, на которое не имеем права. Мы должны суметь воспользоваться именно этим «формальным», верхним слоем — особенно если перед нами такие дневники или письма, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим «я». К таким документам надо относиться с особенной осторожностью, чтобы не впасть в простую психологическую интерпретацию того, что весьма далеко от чистой психологии. Смешение этих двух точек зрения ведет к серьезным ошибкам, упрощая явление и вместе с тем не приводя ни к каким плодотворным обобщениям.

Изучение творчества Льва Толстого должно начинаться с его дневников[1]. Здесь эта методологическая осторожность должна быть сугубой, потому что главное содержание его ранних дневников состоит в разложении собственной душев-

ной жизни на определенные состояния, в напряженном и непрерывном самонаблюдении и осознании. Легко поэтому впасть в психологическую интерпретацию и поддаться обману. Речь здесь идет не *о натуре* Толстого, а об актах его творческого сознания—не о том, что дано ему природой и есть в этом смысле нечто вневременное, произвольное и единичное, а о том, что им выработано в поисках нового творческого начала и что тем самым закономерно. Это сознание по существу своему не только сверхпсихологично, но и сверх-лично, хотя от этого не менее, а еще более индивидуально. Творческое отношение к жизни, преодолевающее душевную эмпирику и возносящееся над простой данностью натуры, сливает в себе личное и общее и делает человека индивидуальностью. Закономерность или законосоответствие его актов не унижает, а возвышает, как всякое свободное, т. е. никем извне на навязанное, приобщение к тому сверхличному началу человеческой жизни, которому другие служат по необходимости, бессознательно и потому несвободно.

Толстой начинает вести дневник в 1846—47 году, во время пребывания в Казанском университете. Ему 18 лет—он недавно оторвался от семьи, впереди еще полная неизвестность. Он погружен в размышление и в самосозерцание. Внешние впечатления в дневнике отсутствуют. Всё внимание обращено на формулирование мыслей и на установление правил для жизни и работы. Его тон с самого начала—педагогический: «Я стал на ту ступень, на которую я уже давно поставил ногу, но никак не мог перевалить туловище (от того, должно быть, что не обдумавши подставил левую ногу вместо правой). Здесь я совершенно один, мне никто не мешает, здесь у меня нет услуги, мне никто не помо-

гает; следовательно, на рассудок и память ничто постороннее не имеет влияния, и деятельность моя необходимо должна развиваться»[2]. Его интересует не отвлеченная философия, а практические результаты: «Легче написать 10 томов философии, чем приложить какое-нибудь одно начало к практике»[3]. В связи с этим самое его философствование основано не на стремлении к выработке той или иной научной теории, а на интересе к самому процессу мысли, к самым движениям рассудка, идущего по логическим схемам, к самому теоретизированию, как методу воспитания рассудка. Неслучайно, что первые же опыты его философских размышлений производят впечатление какой-то нарочитой логичности, которой он как бы любуется со стороны. Неслучайно и то, что стиль и самые темы этих опытов кажутся почерпнутыми из каких-то старинных учебников или рассуждений: «Уединение для человека, живущего в обществе, равно полезно, как общественность для человека, не живущего в оном. Отделись человек от общества, взойди он сам в себя,—и как скоро скинет с него рассудок очки, которые показывали ему в превратном виде, и как уяснится взгляд его на вещи, так, что даже непонятно будет ему, как не видал он того прежде. Оставь действовать разум: он укажет тебе на твое назначение, он даст тебе правила, с которыми смело иди в общество. Все, что́ сообразно с первенствующею способностью человека—разумом, будет равно сообразно во всем, что существует; разум отдельного человека есть часть всего существующего, а часть не может расстроить порядок целого»[4]. Вопрос о пользе уединения, самый характер афоризмов и поучений—все вызывает в памяти образцы рассуждений XVIII века, эпохи доверия к разуму и потому эпохи педагогической больше всего

Вспоминается сочинение Гарве «Ueber Gesellschaft und Einsamkeit», и кажется, что приведенная цитата взята не из дневника Толстого, а из дневника юного Жуковского, когда он в 1805 г. переводил Гарве [5].

Как мы убедимся дальше, это напрашивающееся здесь сопоставление с философией XVIII века не случайно—творчество Толстого имеет глубокое и чрезвычайно характерное для него родство именно с XVIII веком. Здесь—традиции многих его приемов и форм. В этом смысле показателен самый выбор «Наказа» Екатерины для университетских занятий. Правда, работа над «Наказом» скоро начинает интересовать его больше как выполнение правила («Я читал Наказ Екатерины и *так как я дал себе, вообще, правило, читая всякое серьезное сочинение, обдумывать его и выписывать из него замечательные мысли,* я пишу здесь мое мнение о первых шести главах этого замечательного произведения»), [6] но все-же выбор этот не случаен. Философия, опирающаяся на метафизические предпосылки и на интуицию, явно чужда ему—он предпочитает стройное течение силлогизмов, потому что внимание его направлено не на самую философию, а на метод логизирования.

Очень характерно еще одно место этого раннего дневника. Толстой задается вопросом—какая цель жизни человека? Типичен самый вопрос, но еще более типично построение ответа: «Начну ли я рассуждать глядя на природу, я вижу, что всё в ней постоянно развивается, и что каждая составная часть ее способствует бессознательно развитию других частей. Человек же, как он есть, такая же часть природы, но одаренная сознанием, должен так же, как и другие части, сознательно употребляя свои душевные способности, стремиться к развитию всего существую-

щего. Стану ли я рассуждать глядя на историю, я вижу, что весь род человеческий постоянно стремится к достижению этой цели. Стану ли рассуждать рационально, т. е. рассматривая одни душевные способности человека, то в душе каждого человека нахожу это бессознательное стремление, которое составляет необходимую потребность его души. Стану ли рассуждать глядя на историю философии, найду, что везде и всегда люди приходили к тому заключению, что цель жизни человека есть всестороннее развитие человечества. Стану ли рассуждать глядя на Богословие, найду, что у всех почти народов признается существо совершенное, стремиться к достижению которого признается целью всех людей. Итак, я, кажется, без ошибки за цель моей жизни могу принять сознательное стремление к всестороннему развитию всего существующего» [7]. Самый синтаксис этого рассуждения, эти повторения «начну ли» и «стану ли», самые обороты речи и общий стиль—всё типично для философских построений XVIII века и может быть приписано скорее Карамзину, чем Толстому, человеку второй половины XIX века, за спиной которого стоят и Шеллинг, и Гегель, и Шопенгауер, и наши романтики со Станкевичем во главе. Точно никакой связи у Толстого с предыдущим поколением нет—точно он решительно отворачивается от отцов и возвращается к дедам.

Конечно, можно сомневаться, чтобы эти наброски восемнадцатилетнего юноши, недавно попавшего из деревни в провинцию, имели серьезное симптоматическое значение для будущего Толстого, но из дальнейшего будет видно, что это влечение его к XVIII веку—явление органическое и закономерное, что английская и французская литература этой эпохи составляет его главное и излюбленное чтение, тогда как

немецкая романтическая литература, столь популярная в России 20-х—40-х годов, не интересует Толстого; Руссо и Стерн, духовные вожди эпохи Карамзина и Жуковского, оказываются его любимыми писателями. Он даже не чужд сентиментальной традиции — таков стиль его писем к Т. А. Ергольской, которой он сам пишет в 1852 г.: «вы знаете, что, быть может, единственное мое доброе качество — это чувствительность». Следы этой традиции можно наблюдать и в «Детстве»; в обращении к читателям Толстой пишет: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей, я требую очень немногого: чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слез об воспоминаемом лице, которое вы полюбили от сердца, порадоваться на него и не стыдились бы этого». Таков же стиль восклицательных отступлений: «Где те горячие молитвы? где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетал ангел - утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?»

Свою душевную жизнь Толстой старается заковать в правила — он, как педагог — экспериментирует сам над собой. Нравственная регламентация, стремление точно определить план действий и занятий, составить расписание — главное содержание этих дневников. И опять видно, что руководит им в этом не педантизм как таковой, а скорее самая выработка этих правил и расписаний, самый акт распределения и регламентирования, как в философских набросках заметно было любование самым актом расчленения

сложных проблем на логически ясные, простые схемы. Регламентация эта начинается уже в раннем дневнике, но особенной силы достигает она в дневниках 1850—51 года. Конспект «Наказа» Екатерины перебивается следующей записью: «Я не исполняю того, что́ себе предписываю; что́ исполняю, то исполняю нехорошо, не изощряю памяти. Для этого пишу здесь некоторые правила, которые, как мне кажется, много мне помогут, ежели я буду им следовать: 1) Что́ назначено непременно исполнить, — то исполняй несмотря ни на что. 2) Что́ исполняешь, исполняй хорошо. 3) Никогда не справляйся в книге, что́ забыл, а старайся сам припомнить. 4) Заставляй постоянно ум твой действовать со всею ему возможною силою. 5) Читай и думай всегда громко. 6) Не стыдись говорить людям, которые тебе мешают, что они мешают; сначала дай почувствовать, а ежели они не понимают (что они мешают), то извинись и скажи им это. Сообразно со вторым правилом я хочу непременно кончить комментировать весь наказ Екатерины.» [9]) Весной 1847 г., решив бросить университет, Толстой записывает: «Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет? 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете. 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский. 4) Изучить сельское хозяйство, как теоретическое, так и практическое. 5) Изучить историю, географию и статистику. 6) Изучить математику, гимназический курс. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть высшей степени совершенства в музыке и живописи. 9) Написать правила. 10) Получить некоторые познания в естественных науках. 11) Составить сочинение из всех пред-

метов, которые буду изучать».[10] Ясно, что это — не действительная, серьезная программа реальных занятий, а скорее — программа как прием, как самоцель. Она входит в общую линию теоретизирования и схематизации, которая проходит через весь дневник юноши Толстого.

Дневник прерывается на три года. Если здесь Толстой предстает нам в облике сурового педагога и мыслителя, то письма его к брату Сергею 1848 г. из Петербурга дают совсем иной образ. Все они — покаянные, взволнованные; Толстой рисует себя смущенным, беспутным и обещает исправиться. Ясно, что дневник сам по себе не обнимает натуры Толстого. Но нам важно, что и в письмах этих он старается всегда точно определить свое душевное состояние, назвать цель и смысл своих поступков: «петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольное расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь — одному ж нельзя. Я знаю, что ты никак не поверишь, чтобы я переменился, скажешь: «это уж в двадцатый раз, и всё из тебя пути нет», «самый пустяшный малый», — нет, я теперь совсем иначе переменился, чем прежде менялся; прежде я скажу себе: «дай-ка я переменюсь», а теперь я вижу, что я переменился, и говорю: «я переменился». Главное то, что я вполне убежден теперь, что умозрением и философией жить нельзя, а надо — жить положительно, т. е. быть практическим человеком. Это большой шаг и большая перемена, еще этого со мной ни разу не было.» В другом письме: «Бог даст, я исправлюсь и сделаюсь когда-нибудь порядочным человеком больше всего я надеюсь на юнкерскую службу она меня приучит к прак-

тической жизни и volens nolens мне надо будет служить до офицерского чина».[11] Смутного, слитного неразложимого, потока чувств Толстой не признает и, зная мнение о себе брата, тем более старается изобразить свое душевное состояние определенными, точными словами, всячески пытаясь привести в порядок хаос чувств и мыслей.

Дневник 1850—1851-го года поражает своей суровостью и педантизмом: он весь заполнен правилами, расписаниями, определениями слабостей, регламентацией и пр. «Хотелось бы привыкнуть определять свой образ жизни вперед, не на один день, а на год, на несколько лет, на всю жизнь даже; слишком трудно, почти невозможно. Однако попробую, сначала на день, потом на два дня: сколько дней я буду верен определениям, столько дней буду задавать себе вперед. Под определениями этими я разумею не моральные правила, независящие ни от времени, ни от места, правила, которые никогда не переменяются и которые я составляю особенно, а именно определения временные и местные: где и сколько пробыть, когда и чем заниматься. Представляются случаи, в которых эти определения могут быть изменяемы; но в том только случае я допускаю такого рода отступления, когда они определены правилами; поэтому-то в случае отступлений я в дневнике буду *об'яснять причины оных*».[12] Самое ведение дневника оправдано тремя целями: «по дневнику весьма удобно судить о самом себе», необходимо «определять все занятия вперед», и желательно «пооткровеннее и поподробнее вспомнить и написать» о последних трех годах. Характерно, что общие моральные правила интересуют Толстого в этот момент меньше—ему нужна не этика сама по себе, а именно правило, программа.

расписание. И вот—начинается: «На 15 июня. От 9 до 10 купаться и гулять, 10 до 12 музыка, 6 до 8 письма, 8—10 хозяйство и контора... 19 июня. 5—8 хозяйство и мысли о музыке (!), 8—10 чтение, 10—12 писать мысли о музыке, 12—6 отдых, 6—8 музыка, 8—10 хозяйство». Самое писание правил приурочено к числу обязанностей и подведено под общее правило: «то, что́ предположил себе сделать, не откладывай под предлогом рассеянности или развлечения; но тотчас, хотя наружно, принимайся за дело. Мысли придут. Например, ежели предположил писать правила, то вынь тетрадь, сядь за стол, и до тех пор не вставай, пока не начнешь и не кончишь».[13] И сейчас же идут эти правила. По части музыки: «Ежедневно играть: 1) все 24 гаммы, 2) все аккорды, арпеджио на две октавы, 3) все обращения, 4) хроматическую гамму. Учить одну пьесу и до тех пор не идти далее, пока не будет места, где будешь останавливаться. Все встречающиеся cadenza перекладывать во все тоны и учить. Ежедневно, по крайней мере, 4 страницы музыки разыгрывать, и не идти, пока не найдешь настоящий doigté». По части хозяйства: «Всякое приказание обдумать со стороны его пользы и вреда. Ежедневно лично осмотреть всякую часть хозяйства. Приказывать, бранить и наказывать не торопиться... Всякое данное приказание, хотя бы оно оказалось и вредным, отменять только по своему усмотрению и в крайней необходимости».

Полугодовой перерыв в дневнике дает Толстому повод для подведения итогов. Как и в письме к брату, он дает точное изображение своего нового «переворота». Душевная жизнь слагается в его представлении из таких периодических смен, характер которых каждый раз ясно определяется. Нечто подобное видим

мы потом и в художественных произведениях: его герои (Пьер, Вронский, Левин) периодически переживают такого рода «остановки», во время которых все прошлое подвергается критике, и вырабатывается новый план действий. 8-го декабря 1850 г. (Москва) Толстой пишет: «Большой переворот сделала во мне в это время спокойная жизнь в деревне; прежняя глупость и необходимость заниматься своими делами принесли свои плоды. Перестал я делать испанские замки и планы, для исполнения которых не достанет никаких сил человеческих. Главное же и самое благоприятное для меня убеждение — то, что я не надеюсь больше одним своим рассудком дойти до чего-либо и не презираю больше форм, принятых всеми людьми. Прежде все, что́ обыкновенно, мне казалось недостойным меня, теперь же, напротив, я почти никакого убеждения не признаю хорошим и справедливым до тех пор, пока не вижу приложения и исполнения на деле оного, и приложения многими. Странно — как мог я пренебрегать тем, что́ составляет главное преимущество человека — способностью понимать убеждения других и видеть на других исполнение на деле; как мог я дать ходу своему рассудку без всякой поверки, без всякого приложения? — Одним словом, и самым простым — я перебесился и постарел... Одно мне кажется, что я стал уже слишком холоден; только изредка, в особенности когда я ложусь спать, находят на меня минуты, где чувство просится наружу; тоже в минуту пьянства, но я дал себе слово *не напиваться*».[11] Нечего говорить, что весь этот новый облик, весь этот «переворот» сочинен Толстым — важно то, что темная область душевной жизни разлагается им на определенные моменты: даются не промежуточные смутные состояния, а результаты.

Доказательством того, что Толстого интересует не этическое содержание всех этих правил и определений, а самая форма, самый *метод*, могут служить следующие за приведенным отрывком записи, где такая же регламентация применяется уже не к занятиям музыкой и хозяйством, а к игре в карты и к поведению в обществе. Правила эти настолько курьезны, что имеют вид пародий, но в своем увлечении схематизацией и формулированием Толстой этого не замечает: «*Правила для игры в Москве, до 1 Января.* 1) Деньги свои, которые я буду иметь в кармане, я могу рисковать на один или на несколько вечеров. 2) Играть только с людьми состоятельными, у которых больше моего. 3) Играть одному, но не придерживать. 4) Сумму, которую положу себе проиграть, считать выигрышем, когда будет сверх оной в 2 раза, т. е. ежели положил себе проиграть 100 р., ежели выиграешь 300, то 100 считать выигрышем и не давать отыгрывать; ежели же повезет дальше выигрывать, то выигрышем считать также такую же сумму, которую намерен был проиграть, только тогда, когда выиграешь втрое больше; и так до бесконечности. В отношении сеансов игры вести следующий рассчет: ежели выиграл один выигрыш, определять оный на проигрыш, ежели выигрыш удвоенный, то употреблять два раза эту сумму и т. д. Ежели же после выигрыша будет проигрыш, то вычесть проигранную сумму и последнего выигрыша остаток делить на два раза, следующий выигрыш делить на три. Начинать игру, разделив сумму, которую отложил, на какие-либо равные части. Я теперь разделил 300 р. на три. *Примечания.* Сеансом считать, конечно, когда сам кончишь и проиграешь или выиграешь положенное. Перед всяким сеансом вспоминать все писанное и не упускать из виду.

Поэтому не садиться от одного сеанса за другой, не разочтя на досуге. Правила эти я могу изменить, приобретши больше опытности; но до тех пор, пока не напишу новых, должен следовать этим. Могу, обдумавши, сделать исключения из этих правил, когда буду в выигрыше 9 тыс. сер. и 29 (тысяч) сер.... *Правила для общества.* Избирать положения трудные, стараться владеть всегда разговором, говорить громко, тихо и отчетливо, стараться самому начать и самому кончать разговор. Искать общества с людьми, стоящими в свете выше, чем сам,—с такого рода людьми, прежде, чем видишь их, приготовь себя, в каких с ними быть отношениях. Не затрудняться говорить при посторонних. Не менять беспрестанно разговора с французского на русский и с русского на французский. Помнить, что нужно принудить, главное, сначала, когда находишься в обществе, в котором затрудняешься. На бале приглашать танцовать дам самых важных.—Ежели сконфузился, то не теряться, а продолжать. Быть сколько можно холоднее и никакого впечатления не высказывать». [15] Сюда же относится дальше: «Чтобы поправить свои дела, из трех представившихся мне средств я почти все упустил, именно: 1) Попасть в круг игроков и при деньгах—играть. 2) Попасть в высокий свет и при известных условиях жениться. 3) Найти место выгодное для службы. Теперь представляется еще 4-ое средство, именно: занять денег у Киреевского. Ни одно из всех 4-х вещей не противоречит одно другому, и нужно *действовать*». [16] Явно безразличие Толстого к материалу этих расчленений, схем и рубрик—он увлечен самым процессом упорядочения.

Такова первоначальная форма дневника. Толстой скоро сам заметил, что он занимался исключительно «напряжением воли, не заботясь о

форме, в которой она проявлялась».[17] Т. А. Ергольская называет его человеком «испытывающим себя». Теперь это самоиспытывание обращается в сторону исключительно-моральную — дневник на время становится журналом поведения, кондуитом. Является новая цель для дневника — «отчет каждого дня с точки зрения тех слабостей, от которых хочешь исправиться.»[18] И сейчас же первый опыт такого отчета: «Утром долго не вставал, ужимался как-то, себя обманывал. Читал романы, когда было другое дело; говорил себе: надо же напиться кофею, как будто нельзя ничем заниматься, пока пьешь кофе... Пуаре принял слишком фамильярно и дал над собой влияние: незнакомству, присутствию К. и grand seigneur'ству, неуместному. Гимнастику делал торопясь. — К Горчаковым не достучался от fausse honte. У Колошиных скверно вышел из гостиной, слишком торопился и хотел сказать что-нибудь очень любезное — не вышло... Дома бросался от рояля к книге и от книге к трубке и еде. О мужиках не обдумал. Не помню, лгал ли. Должно быть.» Получается своеобразное впечатление — весь день Толстого превращен в цепь слабостей и ошибок. Он непрерывно следит за собой и, конечно, сочиняет так же, как сочинял прежде. Появляется особая классификация — «все ошибки можно отнести к следующим наклонностям: 1) *Нерешительность,* недостаток энергии. 2) *Обманывание* самого себя, т. е., предчувствуя в вещах дурное, не обдумываешь его. 3) Торопливость. 4) Fausse honte, т. е. боязнь сделать что-либо неприличное, происходящая от одностороннего взгляда на вещи. 5) Дурное расположение духа, происходящее большей частью: 1) От торопливости. 2) От поверхностности взгляда на вещи. 6) *Сбивчивость,* т. е. склонность забывать близкие и полезные цели для того,

чтобы казаться чем-либо. 7) *Подражание.* 8) *Непостоянство.* 9) *Необдуманность.*»[19] Установленная здесь терминология прилагается к отдельным поступкам: «Николиньке написал письмо *(необдуманно и торопливо).* В контору—тою же мною принятою глупою формою *(обман себя).* Гимнастику делал неосновательно, т. е. слишком мало соображаясь с своими силами, эту слабость вообще я назову *заносчивостью,* отступление от действительности. Смотрелся часто в зеркало, это глупо: физическое себялюбие, из которого, кроме дурного и смешного, ничего выйти не может».

Здесь Толстому помогает Франклин с его «журналом для слабостей»—опять связь с XVIII веком. Душевная жизнь явно искажается—не дается никаких оттенков, всё формулируется и подводится под ту или другую слабость. Метод проводится с такой строгостью, что в иных записях ничего кроме перечисления слабостей нет: «Приехал Пуарс, стали фехтовать, его не отправил, *лень и трусость.* Пришел Иванов, с ним слишком долго разговаривал, *трусость.* Колошин (Сергей) пришел пить водку, его не спровадил, *трусость.* У Озерова спорил о глупости (привычка спорить) и не говорил о том, что нужно, *трусость.* У Беклемишева не был *(слабость энергии).* На гимнастике не прошел по переплету, *трусость,* и не сделал ни одной штуки оттого, что больно *(нежничество).* У Горчакова солгал, *ложь.* В Новотроицком трактире *(мало fierté),* дома не занимался английским языком *(недостаток твердости).* У Волконск. был неестествен и рассеян, и засиделся до часу *(рассеянность, желание выказать и слабость характера)...* Встал поздно от *лени.* Дневник писал и делал гимнастику. *Торопился.* Английским языком не занимался от *лени.* С Бегичевым и с Исклавиным был

тщеславен. У Беклемишева струсил и *мало* fierté. На Тверском бульваре *хотел выказать.* До Колымажного двора не дошел пешком, *нежничество,* ездил с *желанием выказаться,* для того же заезжал к Озерову. Не воротился на Колымажный, *необдуманность.* У Горчак. не скрывался и не называл вещи по имени, *обман себя.* К Львову пошел от *недостатка энергии и привычки ничего не делать.* Дома засиделся от *рассеянности* и без внимания читал Вертера, *торопливость.*» [20] В связи с этим моральным уклоном является мысль: «Хочу писать проповеди», но следом за нею—«Написал проповедь *лениво, слабо и трусливо*». [21]

Все это вместе дает совершенно определенную и интересную картину духовной деятельности молодого Толстого в период 1848—1851 г.г. В этих правилах, программах, расписаниях и журналах слабостей мы видим нечто вроде системы обучения—Толстой таким способом развивает технику самонаблюдения и анализа. Действительная его жизнь, как видно из тех же дневников, идет своим путем,—совсем не в целях самовоспитания, не в целях практического приложения, придумываются эти правила. Искажение своей душевной жизни—постоянный его метод, и наивно было бы, как делают некоторые, верить ему в этих случаях.

С точки зрения психологической Толстой полон противоречий, в которых психологам и следует разобраться. Один пример. В своих воспоминаниях о студенческой жизни Толстого Загоскин говорит, что среда, в которой вращался Толстой в Казани, была средой развращающей, и что Толстой должен был инстиктивно чувствовать протест; в ответ на это сам Толстой замечает: «Никакого протеста я не чувствовал, а очень любил веселиться в Казанском, тогда очень хорошем, обществе». Загоскин удивляется прав-

ственной силе Толстого, с'умевшего устоять против всех соблазнов,—Толстой замечает: «Напротив, очень благодарен судьбе за то, что первую молодость провел в среде, где можно было смолоду быть молодым, не затрогивая непосильных вопросов и живя хоть и праздной, роскошной, но не злой жизнью».[22] С другой стороны в «Исповеди» сам Толстой говорит об этих и следующих годах так: «Без ужаса, омерзения и боли сердечной не могу вспомнить об этих годах. Я убивал людей на войне, вызывал на дуэль, чтоб убить; проигрывал в карты, проедал труды мужиков; казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодеяние всех родов, пьянство, насилие, убийство... Не было преступления, которого бы я не совершал». В своих «Воспоминаниях детства» Толстой определяет второй период своей жизни (после 14 лет)—как «ужасные 20 лет или период грубой распущенности, служение честолюбию, тщеславию и главное—похоти». А в дневнике Толстой отзывается о годах 1848—50 так: «Последние три года, проведенные мною так беспутно, иногда кажутся мне очень занимательными, поэтическими и частью полезными». Этим примером еще раз подтверждается, что в Толстом надо различать *натуру*, которая, несмотря на все внешние противоречия, производит впечатление колоссальной цельности, и творческое *сознание*, действующее со строгой методичностью и искажающее или стилизующее реальную душевную жизнь.[23]

Оставляя в стороне чисто-психологическую сторону вопроса, формулируем еще раз. В нравственно-философских размышлениях Толстого интересует не столько содержание, сколько сама по себе последовательная строгая форма—он как будто любуется законченностью, стройностью и внешней непререкаемостью, которую

приобретает мысль, пропущенная сквозь логический аппарат. Здесь уже видны корни того метода, который проходит через все его творчество, об'единяя художественную работу с нравственно-философской. Пока он развивает этот метод на материале собственной душевной жизни, подчиняя ее своим замыслам,—сложная, богатая резкими противоречиями, страстная и трудно уловимая душевная жизнь замыкается им в пределы правил и программ, приобретает четкие очертания схемы. Этот процесс оформления, являющийся результатом разложения и, конечно, искажения или упрощения реального потока дум и чувств, развертывается постепенно на страницах дневника 1847—1851 гг. Можно сказать, что эти годы—не столько работа над миросозерцанием, сколько над *методологией самонаблюдения,* как подготовительной ступени к художественному творчеству. Всюду чувствуется эта особенность—взгляд со стороны на самого себя; не столько выработка реальных, предназначенных к действительному исполнению, правил и программ, сколько самая их установка и потом наблюдение за тем, как вступает с ними в борьбу душа. Это—период эксперементирования, самоиспытывания, период *методологический* по преимуществу.

2.

Характер дневника меняется после переезда Толстого на Кавказ. Франклинов журнал слабостей отходит на второй план, а вместе с ним—и правила и расписания. Вместо них появляются наброски описаний, литературные размышления и т. д. Начинаются настоящие Lehrjahre Толстого—он усиленно читает, наблюдает и пишет. Он вышел из своей скорлупы, и среди неопреде-

ленной и беспутной военной жизни постепенно зреет настоящая художественная работа. Весной 1851 года он выехал из Ясной Поляны на Кавказ, а уже в ноябре того же года пишет Т. А. Ергольской: «Помните, добрая тетенька, совет, который вы раз мне дали — писать романы? Так вот, я следую вашему совету, и занятия, о которых я вам писал, состоят в литературе. Я еще не знаю, появится ли когда-нибудь в свет то, что я пишу; но это работа, которая меня занимает, и в которой я уже слишком далеко зашел, чтобы ее оставить».[25] Первый литературный замысел упоминается в дневнике 1850 г.: «Записки свои продолжать не буду, потому что занят делами в Москве, ежели же будет свободное время, напишу повесть из цыганского быта».[26] К тому же времени, по словам П. Бирюкова, относится замысел повести «из окна», вызванный подражанием Стерну («Sentimental journey»): «Сидел он раз у окна задумавшись (сообщает в своих записках С. А. Толстая) и смотрел на все происходившее на улице: вот ходит будочник, кто он такой, какая его жизнь? А вот карета проехала, кто там и куда едет, и о чем думает, и кто живет в этом доме, какая внутренняя жизнь их?.. Как интересно бы было все это описать, какую можно бы было из этого составить интересную книгу!»[27] Следы этого замысла или, может быть, вернее, метода можно найти в первой главе «Отрочества» («Поездка на долгих»): «Вот на пешеходной тропинке, вьющейся около дороги, виднеются какие-то медленно движущиеся фигуры: это богомолки. Головы их закутаны грязными платками, за спинами берестовые котомки, ноги обмотаны грязными оборванными онучами и обуты в тяжелые лапти. Равномерно размахивая палками и едва оглядываясь на нас, они медленным, тяжелым шагом подвигаются вперед одна

за другой, и меня занимают вопросы: куда, зачем они идут? долго ли продолжится их путешествие, и скоро ли длинные тени, которые они бросают на дорогу, соединятся с тенью ракиты, мимо которой они должны пройти?... Вон, далеко за оврагом, виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленою крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами?» и т. д. Кроме Стерна и, быть может, даже сильнее его здесь проглядывает связь с женевским художником - беллетристом Рудольфом Тёпфером (Töpffer), на влияние которого, вместе со Стерном, в период работы над «Детством» указывает сам Толстой: «во время писания этого («Детства») я был далеко не самостоятелен в формах выражения, а находился под влиянием сильно подействовавших на меня тогда двух писателей: Stern'a (его Sentimental journey) и Töpfer'a (Bibliothèque de mon oncle)».[28] Подробно на вопросе о связи Толстого со Стерном и с Тёпфером мы остановимся дальше, когда будет речь о «Детстве»; здесь укажем только, что первоначальные замыслы Толстого не связаны ни с какими сюжетными схемами и относятся к роду описательному. В этом смысле характерно его указание на Стерна и Тёпфера, произведения которых отличаются той же общей чертой — отсутствием фабулы как композиционного стержня.

Дальнейшие замыслы Толстого — того же типа: жизнь Т. А. Ергольской,[29] история охотничьего дня[30] (частью вошло, очевидно, в «Детство»), описание путешествия на Кавказ[31] (частью вошло в повесть «Казаки»), письмо с Кавказа и очерки Кавказа (из чего потом получился очерк «Набег»), études des moeurs, роман русского по-

мещика (будущее «Утро помещика») и т. д. Ясно, что форма новеллы как таковой чужда Толстому, как чужд ему, повидимому, и обычный тип романа с разработанной богатой фабулой, с центральным героем и пр. Характерно, что самый термин «роман» он употребляет с самого начала работы над «Детством», не придавая, очевидно, ему никакого специфического смысла, разумея не особый литературный жанр, а просто вещь большого размера. Особенности жанров и форм им, повидимому, не ощущаются. Это, обычно, бывает в такие периоды, когда развитые и усовершенствованные прежними поколениями формы начинают терять свою действенность, ощутимость — становятся доступными и легкими. Можно на основе сделанного наблюдения предвидеть, что в творчестве Толстого перед нами происходит процесс нового затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой — путем возрождения старых, уже давно забытых традиций. Тут влечение Толстого к литературе XVIII века находит себе новое, историко-литературное подкрепление и приобретает характер еще большей закономерности.

Из школы самонаблюдения и самоиспытывания Толстой переходит в школу, так сказать, ремесленную — возникают специально-технические вопросы, теоретические размышления над литературными приемами, являются «муки слова» и связанные с ними упражнения в памяти, в слоге и пр. Параллельно идут специальные занятия и чтение. Развитие слога очень заботит Толстого: «С 10 до 12 писать дневник и правила для развития слога. Делать отчетливые переводы... с 8 до 10 писать, переводить что-нибудь с иностранных языков на русский для развития памяти и слога... Буду продолжать: 1) занятия,

2) привычку работать, 3) усовершенствование слога... Хочу писать Кавказские Очерки для образования слога» и т. д. Останавливает на себе особенно одна запись (27 декабря 1852 г.): «Ездил верхом и, приехавши, читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога».[32] Проза и стих—отчасти враждебные друг к другу формы, так что период развития прозы обычно совпадает с упадком стиха. В переходные эпохи проза заимствует некоторые приемы стихотворного языка — образуется особая музыкальная проза, связь которой со стихом еще заметна. Так у Шатобриана, так у Тургенева (недаром он начал со стихов). Потом эта связь пропадает—воцаряется самостоятельная проза, по отношению к которой стих занимает положение служебное, подчиненное (Некрасов). В этом смысле характерно это занятие Толстого стихом «для образования слога». Интересно, что тем же занимался Руссо, как видно из его «Исповеди»: «Иногда я писал посредственные стихи: это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы».[33] Может быть, Толстой, увлекавшийся в это время «Исповедью» Руссо, обратил внимание на эту фразу и решил воспользоваться советом. Ощущение внутренней, органической разницы между стихом и прозой в эпоху Толстого утеряно, как утеряно вообще чувство строгих форм, строгой архитектоники. Он сам признается: «Где границы между прозой и поэзией, я никогда не пойму; хотя есть вопрос об этом предмете в словесности, но ответ нельзя понять. Поэзия—стихи. Проза—не стихи, или поэзия—всё, исключая деловых бумаг и учебных книг.»[34]

Слогом своим Толстой часто недоволен—над рукописями своими он работает долго и упорно:

«Слог слишком небрежен и слишком мало мыслей, чтобы можно было простить пустоту содержания... *Детство* кажется мне не совсем скверным. Ежели бы достало терпения переписать его в 4-й раз, вышло бы даже хорошо... Писал мало, потому что задумался на мистической, малосмысленной фразе, которую хотел написать красноречиво... Не спал и писал о храбрости. Мысли хороши, но от лени и дурной привычки слог не обработан... Надо навсегда отбросить мысль писать без поправок. Три, четыре раза это еще мало». Вместе с тем он постоянно страдает от несоответствия между замыслом или чувствами и тем, что выходит на бумаге. Тут дело, конечно, не просто в стремлении передать всю непосредственность впечатлений и чувств—Толстого мучает проблема описания, он ищет новых средств для этого, не тех, которые уже затаскались и стали условными значками: «Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это? Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составляют слова, слова—фразы; но разве можно передать чувство? Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? *Описание недостаточно*».[35] Размышления эти следуют за наброском пейзажа и непосредственно к нему примыкают. Несколько дальше, вслед за другим наброском, идет коментарий, по которому видно, какого рода стиль описания кажется Толстому ложным, банальным—на каком фоне разрабатывает он собственные приемы описаний: «Не знаю, как мечтают другие, сколько я ни слыхал и ни читал, то совсем не так, как я. Говорят, что смотря на красивую природу приходят мысли о величии Бога и ничтожности человека; влюб-

ленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что *горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то.* Как может придти такая мысль! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, в разговоре и т. д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры—не могу».[36] Эту борьбу с метафорическим стилем романтиков можно видеть уже у Тургенева в статье о «Записках ружейного охотника» С. Аксакова (1852 г.). Тургенев пишет: «Мне, право, кажется, что такого рода красноречивые разрисовки представляют гораздо меньше затруднений, чем настоящие, теплые и живые описания; точно так же, как несравненно легче сказать горам, что они «побеги праха к небесам», утесу—что он «хохочет», молнии—что она «фосфорическая змея» *), чем поэтически ясно передать нам величавость утеса над морем, спокойную громадность гор или резкую вспышку молнии...» Интересно, что Тургенев чувствует уже этот метафорический стиль как более *легкий* по сравнению с «непосредственной» передачей. Новый прием, оправдывающий себя этой непосредственностью (романтики тоже считали свой стиль, более непосредственным по сравнению с прежним—так относительны все эти понятия), создается в поисках за новой живостью и свежестью.

Эта неудовлетворенность словом и даже самым процессом писания („сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу") тоже находит себе интересную параллель у Руссо, в его „Исповеди". Руссо жалуется на трудность, с которой он пишет, и на то, что лучшие, самые яркие

*) Примеры эти взяты Тургеневым из Бенедиктова.

впечатления и чувства остаются вне написанного: „Мои рукописи, замаранные, запачканные, спутанные, неразборчивые, свидетельствуют о труде, которого они мне стоили. Нет ни одной, которой мне не пришлось бы четыре или пять раз переписывать, прежде чем отдать в печать. Я никогда не мог ничего сделать с пером в руке, за столом, перед листом бумаги; только во время прогулок, среди скал и лесов,—или ночью в кровати, во время бессонниц, я сочиняю в голове... Есть некоторые периоды, над которыми я бился пять или шесть ночей прежде, чем стало возможным положить их на бумагу."[37] Как ни общи эти жалобы на трудность—у Толстого и у Руссо есть особые оттенки, являющиеся результатом не просто случайного психического сродства, а действия определенных законов. В основе—разложение канонических форм. Творчество Руссо так же двойственно, как и творчество Толстого — формы так же зыбки и смешаны, искусство так же осложнено элементами рассудочности и нравственной проповеди. Тяга обоих к вопросам педагогическим и социальным есть явление не первичное, а вторичное — следствие расшатанности искусства, которое было выбито из замкнутой области эстетических канонов и должно было заново нащупывать для себя почву. Утонченность и изящество кажутся банальностью—грубость и простота, «непосредственность стиля» и упрощенность тем ощущаются как новое достижение. Толстой, совсем в духе Руссо, вписывает в дневник французскую фразу: «Pourquoi dire des subtilités, quand il y a encore tant de grosses vérités à dire».[38]

Неудивительно поэтому установленное уже выше влечение Толстого к литературе XVIII века и пренебрежение к романтикам. Даже Пушкина

он, по собственным словам, серьезно оценил только в 1857 году, прочтя его «Цыган» в *прозаическом переводе* Мериме (очень характерно!). Все его чтение так или иначе связано с традицией прошлого века — с традицией дедов, а не отцов. Русской литературой он, вообще, мало занят. Как ни кажется это парадоксальным, но в историко-литературном смысле Толстой больше всего сближается с Карамзиным, к чему мы еще не раз будем возвращаться. «Письма русского путешественника» соответствуют описательным очеркам Толстого, «Детство» находит себе прообраз в „Рыцаре нашего времени“, написанном тоже под влиянием Стерна («Тристрам Шенди»); прибавим сюда интерес Карамзина к нравственной философии и истории, своего рода «кризис» художественного творчества (как бы ни были различны психологические основания! — и сопоставление это перестает быть столь неожиданным.[39] Главное чтение Толстого в эти годы — Стерн и Руссо. Стерн — его «любимый писатель» («Читал Стерна, восхитительно!»). Руссо он читает по целым дням, хотя и критикует: «Читал Руссо и чувствую, насколько в образовании и в таланте он стоит выше меня и в уважении к самому себе, твердости и рассудке — ниже.»[40] В Диккенсе — и именно в «Давиде Копперфильде» («Какая прелесть Давид Копперфильд!») — Толстой чувствует традицию английского «семейного» романа и, повидимому, усваивает именно ее, а не другие элементы Диккенсовского творчества. Классический автор описаний — Бюффон — тоже находит в Толстом своего ученика: «Читал прекрасные статьи Бюффона о домашних животных. Его чрезвычайная подробность и полнота в изложении — нисколько не тяжелы.»[41] Характерно, что Толстой обращает внимание тут именно на *подробности* — вопрос, который неизбе-

жно вставал перед ним при разрешении проблемы описания. Даже «Paul et Virginie» Бернарден де Сен-Пьера служит ему некоторое время настольной книгой — он делает из нее много выписок. Как видим — все чтение молодого Толстого имеет вид цельной системы. Прибавим еще Тёпфера, литературная традиция которого, с одной стороны, восходит через Ксавье де-Местра («Voyage autour de ma chambre») к Стерну, с другой идет к тому же Руссо, Бернарден де Сен-Пьеру и Гольдсмиту («Vicar of Wakefield», которого в 1847 г. читал и Толстой). В чтении Толстого интересна еще одна черта; на протяжении дневника он несколько раз повторяет, что любит читать дурные или глупые книги: «Странно, что дурные книги мне больше указывают на мои недостатки, чем хорошие. Хорошие заставляют меня терять надежду... Есть какое-то особенное удовольствие читать глупые книги, но удовольствие апатичное» (стр. 111 и 117). Думается нам, что в этих дурных и глупых книгах Толстого интересовала примитивность и простота приемов, которые в «хороших» осложнены и скрыты. Это — удовольствие специалиста, посвященного в технику своего дела. В Толстом это сказывается с особенной силой, потому что он — не эпигон, не последователь. «Хорошие», т. е. в своем роде законченные, классические произведения подавляли его скрытые еще наклонности к разрушению и смещению форм. Он еще не настолько утвердился в своих приемах, чтобы чувствовать себя независимым.

Но постепенно возникает осознание приемов, являются первые наброски. Как мы уже видели, Толстого особенно интересует проблема *описания* — сюжетология остается в стороне. Описание, освобожденное от метафор, требует деталей, подробностей. С другой стороны, как мы тоже

видели выше, Толстой любит обобщать, классифицировать, строить определения и т. д. Эти две линии сталкиваются и мешают друг другу. Главный вопрос в том — как соединить прием лирических и философских отступлений с приемом детализации, с миниатюризмом. В романтической поэтике этого вопроса не возникало, потому что не было, с одной стороны, стремления к бытовому описательно-конкретному стилю, а с другой — все об'единялось специфическим «вдохновением», делавшим общую композицию как бы музыкальной. Для поэтики Толстого этот вопрос — основной. Сентиментальная школа, любившая прибегать к детальным описаниям, сливала их с лирическими отступлениями, окутывая все общей дымкой настроенности. В сознании Толстого эти элементы выступают уже раздельно, причем вместо лирических отступлений постепенно являются философские обобщения, рубрики, классификации и т. д., а детализация имеет целью дать ощущение самой вещи и потому уже не связывается с эмоцией. Для этих двух приемов у Толстого — своя терминология: «Писал письмо с Кавказа, мало, но хорошо... увлекался сначала в *генерализации*, потом в *мелочности*, теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти ее»[42]. В этом отношении манера Стерна, организующего свой роман при помощи особого сказа и потому все время отступающего от непосредственной темы в сторону, чужда Толстому — его вещи лишены не только сюжета, но и сказа: «Я замечаю, что у меня дурная привычка к отступлениям, и именно, что эта привычка, а не обильность мыслей, как я прежде думал, часто мешает мне писать и заставляет меня встать от письменного стола и задуматься совсем о другом, чем то, что̀ я писал. Пагубная привычка.

Несмотря на огромный талант рассказывать и умно болтать моего любимого писателя Стерна, отступления тяжелы даже у него» [43]. В этот период выработки слога и формы Толстой, чувствуя себя еще учеником, хочет достигнуть той стройности, изящества и гармонии, которые он видит у писателей старшего поколения: «Есть ли у меня талант сравнительно с новыми русскими литераторами? Положительно нету» [44]. И в другом месте: «Хотя в «Детстве» будут огромные ошибки, оно еще будет сносно. Все, что́ я про него думаю, это то, что есть повести хуже; однако, я еще не убежден, что у меня нет таланта. У меня, мне кажется, нет терпения, навыка и отчетливости, тоже нет ничего великого ни в слоге, ни в чувствах, ни в мыслях» [45]. Недаром «хорошие» книги отнимают у него надежду—отделанная проза Тургенева должна была в это время подавлять его. Он еще робок—прорывающаяся самостоятельность смущает его. Он хочет найти середину между генерализацией и мелочностью—скрыть их противоречие. Потом эта робость пропадает—«Война и мир» откровенно и с дерзкой парадоксальностью выставляет на свет эти два приема без всякой заботы о «середине», с полным презрением к стройной архитектонике.

Есть еще одна интересная черта в работе молодого Толстого, доказывающая, с одной стороны, связь его с сентиментальной школой (Руссо), с другой—некоторую нерешительность на пути к новому. «Письмо с Кавказа» (будущий «Набег») слагается в сатирическом духе—и это смущает Толстого: «Надо торопиться окончить сатиру моего письма с Кавказа, а то сатира не в моем характере», записывает он 7-го июля 1852 г., как раз в период усиленного чтения «Исповеди» Руссо. Позже он говорит о том же:

«Писал целый день *описание войны*. Все сатирическое не нравится мне; а так как все было в сатирическом духе, то все надо переделывать... Писал много. Кажется, будет хорошо и без сатиры. Какое-то внутреннее чувство сильно говорит против сатиры. Мне даже неприятно описывать дурные стороны целого класса людей, не только личности» [16]. Отсутствие сатиры и иронии — общая черта сентиментальной поэтики. Руссо замечает по поводу одного своего сатирического стихотворения: «Эта маленькая вещица, правда плохо сделанная, но не лишенная остроумия и обнаруживающая талант к сатире, есть единственное сатирическое сочинение, вышедшее из-под моего пера. Сердце мое слишком мало ненавидит, чтобы я стал пользоваться подобного рода талантом». [17] Романтическая ирония остается навсегда чуждой Толстому, Тургеневская сатира в виде изображения «отрицательных» фигур — совершенно не в его духе, но сатира иного рода вырывается уже в таких повестях как «Альберт», «Люцерн», а в «Войне и мире» достигает огромной силы. Мягкий юмор «Детства», сходный с юмором Стерна, Тёпфера и Диккенса, уступает потом свое место сатире отвлеченно-морального характера. Генерализация развивается именно в эту сторону — сатира становится приемом разложения, упрощения и «остранения» привычных, банальных представлений. В связи с этим сатирической обработке подвергаются шаблоны романтического искусства — героизм, любовь и пр.

Вместе с проблемой описания встает вопрос и об изображении характеров — проблема портрета. Для Толстого, творчество которого внесюжетно, это — тоже основной вопрос. В дневнике есть опытный набросок портрета (Кнорииг), снабженный комментарием: «Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; он человек

оригинальный, добрый, глупый, последовательный и т. д.—слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку».[48] Иначе говоря—портрет должен слагаться из отдельных конкретных черточек, а не из общих определений. Не только сюжетология, но и *типология* Толстого не интересует. Его фигуры крайне индивидуальны—это, в художественном смысле, означает, что они, в сущности, не личности, а только носители отдельных человеческих качеств, черт, большею частью парадоксально скомбинированных. Личности эти текучи, границы между ними очерчены не резко, но резко выступают конкретные детали. Отсюда—особые приемы характеристики у Толстого: образ не дается в слитном, синтетическом виде, но расщеплен и разложен на мелкие черточки. Получается ощущение необыкновенной живости, хотя с другой стороны общей характеристики нет. Именно это разумеет, повидимому, сам Толстой, когда записывает: «Перед тем, как я задумал писать, мне пришло в голову еще условие красоты, о которой (котором?) я и не думал—резкость, ясность характеров»[49]. Недаром у Толстого нет отдельных, обособленных, замкнутых фигур—«героев», по отношению к которым другие играют служебную роль. Все одинаково выпуклы — и вместе с тем как бы сливаются с другими или взаимно обусловливают друг друга. Личность как психологическое целое в творчестве Толстого, в сущности, распадается. Вместе с сюжетом отпадает необходимость в центральных фигурах, как носителях действия, и в типах, мотивирующих тот или другой его ход. Вместо обобщенности, вместо психологического синтеза—*резкость*.

Таковы общие основы поэтики молодого Толстого. Перехожу к его первоначальным набро-

скам и опытам. Прежде всего — ряд пейзажей и описаний. Вместо синтетических, наполненных эмоциональным вчувствованием и богатых метафорами изображений природы — резкие детали: не погружение, не слияние, а наоборот — ясное наблюдение со стороны, напряженный взор и слух: «Ночь ясная, свежий ветерок продувает палатку и колеблет свет [нагоревшей свечи]; слышен отдаленный лай собак в ауле, перекличка часовых; пахнет дубовыми и чинарными листьями, из которых сложен балаган. Я сижу на барабане, в балагане, который с каждой стороны примыкает к палатке, одна закрытая, в которой спит К... (неприятный офицер), другая открытая, и совершенно мрачная, исключая одной полосы света, падающей на конец постели брата; передо мною ярко освещенная сторона балагана, на которой висят пистолеты, шашки, кинжал и (неразобр.). Тихо; слышно, дует ветер, пролетит букашка, пожужжит около меня, и кашлянет и охнет около солдат».[50]

Пейзаж, как элемент повествовательной формы, имеет свою историю. Старинный, авантюрный роман его не знает — он введен сентиментальной школой, и особенно привился в качестве заставки (Natureingang) и концовки. Прием этот подсказан был стремлением к своего рода перспективе. В этом значении он развивался и дальше, выделяясь особенно там, где сюжет и драматический диалог отступали на второй план. Но обычная его роль — композиционная, как например — в «Записках охотника» Тургенева. В этой роли он всегда окрашен эмоцией. У Толстого пейзаж смещен, как смещен и диалог. Перспектива, требуемая новеллой в ее классически-развитой форме, ему не нужна, как не нужен и драматически движущийся диалог. Его вещи *стоят* — описания и диалоги в них самоценны. Пейзаж

входит на равных правах с портретом. Резкость, ясность — условие красоты, как ее понимает Толстой. Этот принцип относится одинаково ко всем элементам и, в этом смысле, уравнивает их. Смутные, слитные, «невыразимые» состояния души исключаются или подвергаются оформлению — так же и в других случаях. Описания природы перестают быть аккомпаниментом душевной жизни. Они не окутаны никакой дымкой настроения. В них восстанавливается утраченная в романтическом стиле свежесть ощущений и восприятий. Поэтому все внимание обращено на извлечение и сплетение деталей. «Перелить в другого свой взгляд при виде природы» — в этой наивной, юношеской формуле скрывается утверждение самоценности пейзажа. Отсюда искание таких приемов, которые поражали бы непосредственной своей силой — «описание недостаточно».

По отношению к портрету — тот же принцип: «*описать* человека собственно нельзя». И вот — делается первый опыт: портрет Кноринга [51].

Портрет этот дан тремя приемами. Сначала он набросан предварительно — через психологию брата: «Я знал, что брат жил с ним где-то, что вместе с ним приехал на Кавказ и что был с ним хорош. Я знал, что он дорогой вел расходы общие; стало-быть был человек аккуратный, и что был должен брату, стало быть был человек неосновательный. — По тому, что он был дружен с братом, я заключил, что он был человек не светский, и по тому, что брат про него мало рассказывал, я заключил, что он не отличался умом». К этому прибавлены предварительные замечания по поводу обращения Кноринга к брату: «Здравствуй, Морда!» Затем дана наружность: «Кноринг человек высокий, хорошо сложенный, но без прелести. Я признаю в сложении такое же, ежели еще не большее выражение, чем в лице: есть люди

приятно или неприятно сложенные.—Лицо широкое, с выдавшимися скулами, имеющее на себе какую-то мягкость, то, что в лошадях называется: мясистая голова. Глаза карие, большие, имеющие только два изменения: смех и нормальное положение. При смехе они останавливаются и имеют выражение тупой бессмысленности». За этим следует коротенький набросок диалога. Эти три приема в том или другом виде часто повторяются у Толстого при изображении действующих лиц. Детали иногда так нагромождаются, что ощущение «типического» совершенно пропадает, на зато резкость этих деталей заставляет «видеть» действующее лицо как индивидуальность.

Особенное внимание при этом Толстой уделяет жестам и позам. В большинстве случаев эти жесты и позы осмыслены, психологически мотивированы, но есть случаи, где они даются в чистом виде. Особенно характерен в этом отношении портрет казака Марки, набросанный в дневнике[32]: «Марка, человек лет 25, маленький ростом и убогий; у него одна нога несоответственно мала сравнительно с туловищем, а другая несоответственно мала и крива сравнительно с первой ногой; несмотря или, скорее, поэтому он ходит довольно скоро, чтобы не потерять равновесие, с костылями и даже без костылей, опираясь одной ногой почти на половину ступни, а другой на самую цыпочку. Когда он сидит, вы скажете, что он среднего роста мужчина и хорошо сложенный. Замечательно, что ноги у него всегда достают до пола, на каком бы высоком стуле он ни сидел. Эта способность в его *посадке* всегда поражала меня; сначала я приписывал это способности вытягивания ног, но изучив подробно, я нашел причину в необыкновенной гибкости спинного хребта и способности задней части принимать всевозможные формы. Спереди казалось, что он не

сидит на стуле, а только прислоняется и выгибается, чтобы закинуть руку за спинку стула (это его любимая поза); но, обойдя сзади, я, к удивлению моему, нашел, что он совершенно удовлетворяет требованиям сидящего». Здесь есть, повидимому, следы Стерновской традиции, которая потом, в «Детстве», несколько осложнена и затушевана психологическим параллелизмом. Самый выбор уродливой и несколько комической позы напоминает приемы Стерна. Так, например, описан Трим в «Тристраме Шенди»: «Он стоял перед нами, нагнувшись и наклонившись корпусом вперед под углом в восемьдесят пять с половиною градусов с плоскостью горизонта... опираясь на правую ногу, которая выдерживала семь восьмых его веса; ступня его левой ноги, недостаток которой нисколько не портил его фигуры, была слегка отставлена — не в сторону, но и не вперед — а по линии между этими двумя направлениями; колено согнуто, но не сильно — настолько, чтобы не выходить за пределы линии красоты, надо прибавить — линии науки также»[53]. У Стерна поза «остранена» и сделана вообще ощутимой — Толстой не подражает, но усваивает этот прием. Разница — историко-литературного порядка: у Толстого прием видоизменен соответственно фону, на котором выступает его манера. — Дальше в описании Марки следует перечисление черт его лица, как было и в портрете Кноринга: «Лицо у него некрасивое; маленькая, по-казацки гладко обстриженная голова, довольно крупный, умный лоб, из-под которого выглядывают плутовские, серые, нелишенные огня глаза, нос, загнутый кольцом [концом?] вниз, выдавшиеся толстые губы и обросший рыженькой короткой бородой подбородок — вот отдельно черты его лица». Затем — речевая характеристика, как вкратце было намечено и в портрете Кноринга.

Здесь это интересно мотивировано: «Морально описать я его не могу *), но сколько он выразился в следующем разговоре—передам». И следуют слова Марки с сохранением особенностей его речи («можно сказать» — «он любит употреблять это вставочное предложение»). Портрет Марки был начат с целью обрисовать «типическую казачью личность», но все описание наружности и позы никакого отношения к типичности не имеет, что́ и характерно для Толстого.

Другие опыты Толстого относятся к области изображения своих душевных состояний—они подготовлены напряженным самонаблюдением и самоиспытыванием «Франклиновского» периода. Эти опыты служат своего рода этюдами к будущим монологам про себя, которыми так отличаются художественные произведения Толстого. Мы настолько привыкли к этому, что уже не ощущаем всей оригинальности и новизны этого приема. Иначе относились к этому современные Толстому критики. С. А. Андреевский прямо говорит: «Выступая в печати с своим психологическим анализом, Толстой рисковал быть непонятым, потому что, наполняя свои страницы длинными монологами действующих лиц—этими причудливыми, молчаливыми беседами людей «про себя», наедине с собою—Толстой создавал совершенно новый, смелый прием в литературе.» [51]

Прием этот постепенно подготовляется в дневнике. Душевные состояния изображаются здесь не в слитном, готовом виде, а в виде последовательности мыслей и чувств, причем обычно вводится момент противоречия, контраста или даже парадокса. Как и в портретах—ясность, резкость деталей, не сливающихся в одно целое.

*) Ср. выше—«описать человека собственно нельзя».

Изображается, например, религиозное чувство: «Я просил, и вместе с тем чувствовал, что мне нечего просить, и что я не могу и не умею просить. Я благодарил Его, но не словами, не мыслями. Я в одном чувстве соединял все, и мольбу, и благодарность. Чувство страха совершенно исчезло. Ни одного из чувств—Веры, Надежды и Любви я не мог бы отделить от общего чувства. Нет, вот оно, чувство, которое я испытывал вчера,—это любовь к Богу,—любовь высокую, соединяющую в себе все хорошее, отрицающее все дурное.—Как страшно мне было смотреть на всю мелочную, порочную сторону жизни. Я не мог постигнуть, как они могли завлекать меня. Как от чистого сердца просил я Бога принять меня в лоно свое. Я не чувствовал плоти, я был..., но нет, плотская, мелочная сторона опять взяла свое, и не прошло часу, я почти сознательно слышал голос порока, тщеславия, пустую сторону жизни; зная, откуда этот голос, зная, что он погубит мое блаженство, боролся— и поддался ему. Я заснул, мечтая о славе, о женщинах; но я не виноват, я не мог.» [54]

Душевная жизнь предстает в виде бесконечной и прихотливой смены состояний, над которыми не властно сознание,—текучесть человеческих переживаний, безостановочный процесс следующих друг за другом и часто противоречивых движений составляет главную сущность Толстовского метода при изображении душевной жизни. Сознание разлагает ее на моменты и оформляет самую последовательность. На это указывает сам Толстой: «Встал я поздно с тем неприятным чувством при пробуждении, которое всегда действует на меня: я дурно сделал, проспал. Я, когда просыпаюсь, испытываю то, что трусливая собака перед хозяином. Потом подумал я о том, как свежи моральные силы

человека при пробуждении, и почему не могу я удержать их всегда в таком положении. Всегда буду говорить, что сознание есть величайшее моральное зло, которое только может постигнуть человека. Больно, очень больно знать вперед, что я через час хотя буду тот же человек, те же образы будут в моей памяти, но взгляд мой независимо от меня переменится, и вместе с тем сознательно.» [56]

В связи со всем этим понятным и характерным для Толстого кажется прием «остановок» или кризисов, через которые проходят его действующие лица и проводит периодически он сам себя. *) Эти моменты служат как бы мотивировкой для обозрения душевной жизни за истекшее время—таким способом вводятся эти монологи «про себя», где с точки зрения нового взгляда на себя и на жизнь производится анализ поступков, мыслей и чувств. Анализ этот производится как бы со стороны—тем самым душевные состояния формулируются ясно, резко; хотя и неизбежно искажаются, но зато «остраняются», что́ Толстому и нужно. Прием этот проводится уже в «Детстве», еще сильнее—в «Отрочестве» и в «Юности», а дальше он неизменно сопутствует изображению душевной жизни. Творчество вырастает на основе методов самонаблюдения—и в действующих лицах можно все время видеть, как использованы Толстым результаты его самоиспытывания: «Уезжая из Москвы, он (Оленин) находился в том счастливом, молодом настроении духа, когда, сознав прежние ошибки, юноша вдруг скажет себе, что все это

*) Всп.: «Я теперь совсем иначе переменился, чем прежде менялся», «большой переворот сделала во мне в это время спокойная жизнь в деревне» и т. д. Ср. «Исповедь» и «Воспоминания детства.»

было не то, что все прежнее было случайно и незначительно, что он прежде не хотел жить *хорошенько*, но что теперь, с выездом из Москвы, начинается жизнь, в которой уж не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а наверное будет одно счастье» («Казаки», гл. II.) Как это похоже на самого Толстого, каким он изображает себя в письмах к брату! Таких примеров — бесконечное количество, и дело здесь, конечно, не в том, что творчество Толстого есть «отражение» его реальной душевной жизни, а в тожестве метода, который применяется Толстым к самоанализу и к изображению душевной жизни в художественных произведениях.

Приведем еще пример наброска из дневника. Толстой анализирует чувство грусти, охватившее его без всякой определенной причины: «Жалеть мне нечего, желать мне тоже почти нечего, сердиться на судьбу не за что... Воображение мне ничего не рисует — мечты нет. Презирать людей — тоже есть какое-то пасмурное наслаждение; но и этого я не могу, я о них совсем не думаю... Разочарованности тоже нет; меня забавляет все;*) но в том горе, что я слишком рано взялся за вещи серьезные в жизни; взялся я за них, когда еще не был зрел для них, а чувствовал и понимал; так сильной веры в дружбу, в любовь, в красоту нет у меня, и разочаровался я в вещах важных в жизни; а в мелочах еще ребенок. Сейчас я думаю, вспоминая о всех неприятных минутах моей жизни, которые в тоску одни и лезут в голову, — нет, слишком мало наслаждений, слишком много желаний, слишком способен человек представлять себе счастье, и

*) Тут Толстой как бы отклоняет традиционные мотивы грусти, элегические шаблоны, точно намекая на Пушкина, Лермонтова и т. д.

слишком часто, так, ни за что, судьба бьет нас, больно, больно задевает за нежные струны, — чтобы любить жизнь; и потом что-то особенно сладкое и великое есть в равнодушии к жизни, и я наслаждаюсь этим чувством. Как силен кажусь я себе против всего с твердым убеждением, что ждать нечего здесь, кроме смерти. И сейчас же я думаю с наслаждением о том, что у меня заказано — седло, на котором я буду ездить в черкеске, и как я буду волочиться за казачками, и приходить в отчаяние, что у меня левый ус ниже правого, и я два часа расправляю его перед зеркалом.»[57] Опять — контраст, опять — текучесть и прихотливая смена душевных состояний.

В другом месте Толстой размышляет о любви. Можно заранее предвидеть, что здесь, как выше в рассужденьи об описании природы и о мечте, Толстой будет искать новых средств для освобождения себя от шаблонов романтической поэтики: «Не знаю, что называют любовью. Ежели любовь то, что я про нее читал и слышал, то я ее никогда не испытывал.» *) Делается попытка нового определения чувства любви: «Мне кажется, что это-то незнание и есть главная черта любви и составляет всю прелесть ее... Я ни слова не сказал ей о любви, но я так уверен, что она знает мои чувства, что ежели она меня любит, то я приписываю это только тому, что она меня поняла. Все порывы души чисты, возвышенны в своем начале. Действительность уничтожает невинность и прелесть всех порывов.» **) За этим сле-

*) Ср.: «Не знаю, как мечтают другие; сколько я ни слыхал и ни читал, то совсем не так, как я». Интересно совпадение даже словесной и синтаксической формы.

**) Ср. характерную генерализацию: «Любви нет: есть плотская потребность сообщения и разумная потребность в подруге жизни.» (ДМ, стр. 160).

дует размышление: «Неужели никогда я не увижу ее? Неужели узнаю когда-нибудь, что она вышла замуж за какого-нибудь Бекетова? Или, что еще жалче, увижу ее в чепце, веселенькой и с теми же умными, открытыми, веселыми и влюбленными глазами? Я не оставил своих планов, чтобы ехать жениться на ней, я не довольно убежден, что она может составить мое счастье, но все-таки я влюблен. Иначе что́ же эти отрадные воспоминания, которые оживляют меня, что́ этот взгляд, в который я всегда смотрю, когда только я вижу, чувствую что-нибудь прекрасное? Не написать ли ей письмо? Не знаю ее отчества и от этого, может быть, лишусь счастия. Смешно. Забыли взять рубашку со складками, от этого я не служу в военной службе. Ежели бы забыли взять фуражку, я бы не думал являться к Воронцову и служить в Тифлисе.» [58] Здесь Толстого заинтересовывает парадоксальная зависимость больших явлений от самых ничтожных—то самое, что́ потом вводится в «Войну и мир.» [59] Тем самым чувство любви оказывается зыбким, неустойчивым, подчиненным — получается нечто аналогичное той текучести душевной жизни, которая изображалась в других набросках.

Всюду—борьба с условностями установившегося литературного канона путем разложения и прихотливого сочетания элементов. Рассудок внедряется в область художества как новое, творческое начало. Форма расшатывается, приобретает неопределенные очертания, но тем определеннее выступают новые приемы,—сообщающие резкость и ясность деталям. Склонность Толстого к «умствованию» [60] мы видели с первых страниц дневника. Оно выражается в форме определений, рубрик, классификаций, афоризмов и переходит в таком виде в художественные произведения. Эти философские от-

ступления, внедряющиеся в художество, аналогичны всякого рода «диссертациям», большим и маленьким, которыми наполнен Стерн и Ксавье де-Местр. «Набег» развивается из рассуждения о храбрости, следы которого есть в дневнике:— «Разговоры офицеров о храбрости. Как заговорят о ком-нибудь, — храбр он? Да, так. Все храбры.—Такого рода понятия о храбрости можно об'яснить вот как. Храбрость есть такое состояние духа, при котором силы душевные действуют одинаково, при каких бы то ни было обстоятельствах, или напряжение деятельности, лишающее сознания опасностей. Или есть два рода храбрости: моральная и физическая. Моральная храбрость, которая происходит от сознания долга и вообще от моральных влечений и не от сознания опасности. Физическая та, которая происходит от физической необходимости, не лишая сознания опасности, и та, которая лишает этого сознания.» [61] И, конечно, не случаен самый выбор тем для такого рода «диссертаций»: храбрость, как и любовь,—одно из неразложимых состояний или качеств; герой-храбрец — один из шаблонов романтической литературы. Этих двух оснований достаточно, чтобы Толстой направил именно сюда разлагающую силу рассудка—и в результате этого акта истинно храбрым оказывается тот, кто как раз не обладает свойствами традиционного героя, как капитан Хлопов. Так подготовляется с одной стороны Тушин, с другой — Кутузов.

«Генерализация» служит фоном, остранняющим душевную жизнь действующих лиц и сообщающим ее изображению особую остроту и свежесть. Сочетанием этой генерализации с мелочностью определяется развертывание художественных произведений Толстого. Первая стремится к простым и точным определениям, хотя

бы и упрощающим явление. Главное — логическая ясность; «Кто-то сказал, что признак правды есть ясность. Хотя можно спорить против этого, все-таки ясность останется лучшим признаком, и всегда нужно поверять им свои суждения... Неужели я никогда не выведу понятие о Боге так же ясно, как понятие о добродетели? Это теперь мое сильнейшее желание». Религиозное чувство подвергается такому же разложению, какому подвергалось чувство любви, чувство природы, мечта и т. д. В дневнике 1852 г. имеется характерная «краткая форма» верования: «Верую во единого, непостижимого, доброго Бога, в бессмертие души и в вечное возмездие за дела наши. Не понимаю тайны Троицы и рождения Сына Божия, но уважаю и не отвергаю веру отцов моих.»[62] Тут уже на лицо те элементы, из которых слагаются «автобиографические» образы его романов — Пьер и Левин, а с другой стороны — здесь же зародыши его «Исповеди», «В чем моя вера» и т. д. Второй метод — «мелочность» — как бы опрокидывает все эти «умствования», превращая душевную жизнь в нечто непрерывно-текучее.

Ни с одной генерализацией отожествить Толстого нельзя, потому что она — *метод*, а не учение, не теория. Метод этот возникает на основе изжитой романтической поэтики как новый творческий акт, завершающий собою процесс разложения художественных форм.[63] Метафизическая эстетика разрушена — Толстой стоит на почве новой, психологической эстетики, которая не требует от произведения искусства особой внутренней замкнутости, целостности. На место фантазии становится психологический анализ, цель которого — дать впечатление живости и «правды». Искусство должно заново найти себе место в жизни — и в этом смысле характерна для

Толстого постоянная тяга от литературы в сторону. Романтическое противопоставление мечты и «существенности» изжито — представления об искусстве как откровении и о художнике как жреце уже не жизненны. Проблема *оправдания* искусства, всегда встающая в такие критические эпохи, осложняет творчество внедрением в него чуждых искусству элементов. Искусство не имеет постоянного, признанного раз навсегда места наравне с другими так называемыми социальными или культурными благами — оно всегда более или менее приемыш. Новому искусству всегда приходится пробивать себе дорогу через груды развалин. С самой юности у Толстого возникают эти вопросы: «Как надо жить? Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой, или насладиться одною и потом пуститься жить на произвол другой?» [61] Художественная работа вдруг прерывается совсем посторонними замыслами — особенность, характерная для всей истории Толстовского творчества: «В большой Орешевке говорил с умным мужиком. Они довольны своим житьем, но не довольны армянским владычеством. После обеда и отдыха ходил стрелять и думал о рабстве. На свободе подумаю хорошенько — выйдет ли брошюрка из моих мыслей об этом предмете» (стр. 119)... «В романе своем я изложу зло правления русского, и ежели найду его удовлетворительным, то посвящу остальную жизнь на составление плана аристократического избирательного соединения с монархическим правлением, на основании существующих выборов. Вот цель для добродетельной жизни. Благодарю тебя, Господи, дай мне силы» (стр. 147)... «Составить истинную правдивую историю Европы нынешнего века. Вот цель на всю жизнь» (стр. 154). И наконец: «Я не могу не работать. Слава Богу: но литература пустяки, но мне хотелось бы пи-

сать здесь устав и план хозяйства» (стр. 172). Дальше мы будем иметь дело с этими характерными «кризисами.» Уже в 1855 году Толстой приходит к «великой», громадной мысли», осуществлению которой он готов посвятить всю жизнь; «Мысль эта—основание религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле... Действовать *сознательно* к соединению людей религией—вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечет меня.» [65]

В дневниках молодого Толстого мы видим, таким образом, зародыши всего его будущего творчества. Подготовлены приемы, обдуманы общие основы поэтики. Есть уже почва, на которой будут постепенно вырастать—Наполеон и Кутузов, Пьер и Наташа, Анна и Левин, «Крейцерова соната». Подготовлена уже и «Исповедь», но теперь ясно что тут—*метод* искажения и генерализации, а вовсе не действительная душевная жизнь Толстого. Приведем в заключение этой главы портрет молодого Толстого, сделанный им самим—образец такого искажения, очень сходный с монологами «про себя» будущих его героев: «Что я такое? Один из четырех сыновей отставного подполковника, оставшийся с семилетнего возраста без родителей под опекой женщин и посторонних, не получивший ни светского, ни ученого образования и вышедший на волю 17-ти лет; без большого состояния, без всякого общественного положения и, главное, без правил, человек, расстроивший свои дела до последней крайности, без цели и наслаждения проведший лучшие годы своей жизни; наконец, изгнавший себя на Кавказ, чтобы бежать от долгов, а главное—привычек, а оттуда, придра-

вшися к каким-то связям, существовавшим между его отцом и командующим армией, перешедший в дунайскую армию 26-ти лет прапорщиком почти без средств, кроме жалованья (потому что те средства, которые у него есть, он должен употреблять на уплату оставшихся долгов), без покровителей, без умения жить в свете, без знания службы без практических способностей, но с огромным самолюбием. Да, вот мое общественное положение. Посмотрим, что такое моя личность. Я дурен собой, неловок, нечистоплотен и светски необразован. Я раздражителен, скучен для других, нескромен, нетерпим (intolérant) и стыдлив, как ребенок. Я почти невежда. Что я знаю, тому я выучился кое-как, сам, урывками, без связи, без толку, и то так мало. Я невоздержан, нерешителен, непостоянен, глупо тщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди. Я не храбр. Я неаккуратен в жизни и так ленив, что праздность сделалась для меня почти неодолимой привычкой. Я умен, но ум мой еще ни на чем не был основательно испытан. У меня нет ни ума практического, ни ума светского, ни ума делового. Я честен, то есть я люблю добро, сделал привычку любить его; и когда отклоняюсь от него, бываю недоволен собой и возвращаюсь к нему с удовольствием, но есть вещи, которые я люблю больше добра—славу. Я так честолюбив, и так мало чувство это было удовлетворено, что часто, боюсь, я могу выбрать между славой и добродетелью—первую, ежели бы мне пришлось выбирать из них»[66].

II. Опыты в области романа.

1.

Основной пафос молодого Толстого—отрицание романтических шаблонов, как в области стиля, так и в области жанра. Он не думает о фабуле, не заботится о выборе героя. Романтическая повесть с центральной фигурой героя, с перипетиями любви, создающими сложную фабулу, с лирическими, условными пейзажами—все это не в его духе. Он возвращается к самым простым элементам—к разработке деталей, к «мелочности», к описанию и изображению людей и вещей. В этом смысле Толстой отходит от линии «высокого» искусства и с самого начала вносит в свое творчество упрощающую тенденцию. Отсюда — напряженное самонаблюдение и самоиспытывание, отсюда же—забота о наиболее непосредственной передаче своих ощущений, стремление освободиться от всяких традиций. Характерна в этом отношении одна его фраза в дневнике: «Людям, которые смотрят на вещи с целью записывать, вещи представляются в превратном виде; я это на себе испытал.» Толстой пристально разглядывает себя и мир, чтобы дать новые формы восприятия душевной жизни и природы. Естественно поэтому, что первые формальные проблемы, которые он ставит себе, суть проблемы *описания*, а не повествования, проблемы стиля, а не композиции, не жанра.

В связи с этим общим устремлением его поэтики возникает и вопрос о «генерализации». Он — не рассказчик, так или иначе связывающий себя с своими героями, а посторонний, зоркий наблюдатель и даже экспериментатор. Личный тон его должен быть лишен всякой эмоциональной напряженности — он смотрит и рассуждает. Теоретические «отступления» — необходимый элемент его поэтики; нарочитая, резкая рассудочность тона требуется ее основными предпосылками. Генерализация укрепляет позицию автора, наблюдающего со стороны — она должна быть фоном, на котором выступают парадоксальные в своей резкой мелочности детали душевной жизни.

Основы художественного метода определены Толстым уже в ранних дневниках. Но не сразу найдены формы — весь период до «Войны и мира» есть период не столько достижений, сколько исканий. В «Детстве» Толстой производит впечатление готового, законченного писателя, но только потому, что здесь он еще очень осторожен и даже робок — ему нужно еще убедиться, что он может написать «хорошую» вещь. Характерно поэтому, что именно *после* «Детства» наступает период этюдов и опытов, период мучительных сомнений и борьбы. Недаром после «Детства» успех Толстого начинает падать, а к 60-м годам он считается почти забытым писателем.

Замысел автобиографического «романа», состоящего из описания четырех эпох жизни (Детство, Отрочество, Юность и Молодость), [67] органически связан с основными художественными тенденциями Толстого. Ни о какой авантюрной схеме, хотя бы в духе Диккенсовского «Давида Копперфильда», Толстой не думает — это не должна быть «история жизни», а нечто совсем другое.

Вместо сцепления новелл или событий—сцепление отдельных сцен и впечатлений. Герой в старом смысле слова Толстому не нужен, потому что ему не нужно нанизывать события. Недаром задуманный роман должен был остановиться на эпохе «молодости»—вопрос о конце, вообще, мало заботил Толстого; ему необходимо было только иметь перед собой некоторую перспективу. Личность героя комбинируется непосредственно из самонаблюдения, из дневников—это не «тип», даже не личность, а носитель генерализации, восприятием которого Толстой мотивирует мелочность описаний. Материал романа не конструируется личностью Николеньки, скорее наоборот—личность эта обусловлена материалом. Характерно поэтому, что после «Детства», где Николенька есть лишь точка, определяющая собой линии восприятия и где генерализация и мелочность находятся в состоянии равновесия, Толстой начинает терять интерес к своему роману. Хронологическое движение романа, по существу, совершенно ненужно Толстому—он никуда не ведет своего героя и ничего не хочет с ним делать. Необходимость уделять все больше и больше внимания его личности приводит к нагромождению генерализаций. Неудивительно, что в 1852 г. Толстой писал Некрасову: «Принятая мною форма автобиографии и *принужденная связь последующих частей с предыдущей* так стесняют меня, что я часто чувствую желание бросить их и оставить 1-ю бес продолжения.» Особенно характерно это указание на «принужденность» связи между частями. Личность Николеньки сама по себе, очевидно, не была для Толстого нитью, естественно связующей части романа. Самая «автобиографическая» форма как бы потеряла смысл после «Детства», потому что обязывала к централи-

зации материала, к его группированию вокруг личности героя, что совершенно не соответствовало художественным намерениям Толстого. Концентрация психологического материала вокруг одной личности вообще чужда Толстому. «Детство» оказалось не частью романа, а законченной, замкнутой в себе вещью.

Работа над «Детством» идет с конца 1851 г. до середины 1852 г. В это время он читает Стерна, Руссо, Тёпфера и Диккенса. Связь между чтением и работой несомненна: «Тристрам Шенди» и «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Исповедь» Руссо, «Библиотека моего дяди» Тёпфера и «Давид Копперфильд» Диккенса — это западные источники «Детства». Выбор этот очень не случаен — все эти вещи связаны между собой определенной историко-литературной нитью. От Стерна к Тёпферу линия идет через Ксавье де Местра — французского стернианца, автора повести «Путешествие вокруг моей комнаты». Здесь повторены многие характерные для Стерна приемы: пародирование сюжетной схемы, намеренное затягивание рассказа философскими и лирическими отступлениями, общий миниатюризм описаний (Kleinmalerei) и т. д., вплоть до обращений к некой Jenny и сравнений с дядей Тоби из «Тристрама Шенди». Вместе с тем это — Стерн, проведенный через французскую традицию и лишенный многих специфически-английских черт. Тёпфер выступает как последователь и ученик де-Местра. На просьбу издателя прислать что-нибудь новое де-Местр отвечал в 1839 г.: «Я вижу такую огромную разницу между теми представлениями о литературе, которые я составил себе в юности, и теми, которыми руководятся нынешние авторы, пользующиеся успехом у публики, что чувствую себя сбитым с толку. . . Надеюсь, что я убедил вас в своем бессилии при-

бавить что-либо к моему маленькому сборнику; однако желание ответить на ваше доброе намерение побуждает меня послать вам вещицы, которые я только что получил и которые могли бы служить продолжением моих. Будучи не в состоянии предложить вам вещи, которых я не мог написать, рекомендую вам эти, которые я хотел бы написать.»[69] Тёпфер оказывается продолжателем младшей, связанной с XVIII-ым веком линии французской литературы и воспринимается как контраст по отношению к романтикам. Сент-Бёв так и определяет впечатление, произведенное его швейцарскими новеллами на французских читателей: «Мы видели здесь образец, который действительно следовало противопоставить нашим собственным произведениям, таким утонченным и таким нездоровым.»[70] Характерна и очень близка к молодому Толстому вся литературная филиация Тёпфера: Руссо, с которым он, по собственным словам, не расставался в течение двух или трех лет,*) Бернарден де Сен-Пьер («Paul et Virginie»), Гольдсмит («Vicar of Wakefield») и наконец тот же Франклин. Указывая на это возвращение Тёпфера к старой, как будто изжитой литературе, Сент-Бёв прибавляет: «Одним словом, Тёпфер начал как все мы; он отступил назад, чтобы лучше прыгнуть.»

Соединение Тёпфера с одной стороны со Стерном, с другой — с Руссо оказывается совершенно естественным и знаменательным для Толстого. Здесь — не простое подчинение индивидуальному влиянию отдельного писателя, а твор-

*) Ср. слова Толстого: «Я прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая «Словарь музыки». Я более чем восхищался им, — я боготворил его. В 15 лет я носил на шее медальон с его портретом вместо нательного креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется я их написал сам.» П. Бирюков — «Биография» I, стр. 279.

ческое, активное усвоение целой литературной школы, близкой по своим художественным методам намерениям молодого Толстого. Характерно, что и Диккенс усваивается Толстым только с той стороны, которая исторически связывает его со Стерном—т. е., главным образом, разработка деталей, общий миниатюризм описаний. Весь этот круг чтения определяется основной тенденцией Толстого—разрушить романтическую поэтику со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями. Поэтому прямых подражаний у Толстого нет—есть только усвоение некоторых художественных приемов, нужных для образования его собственной системы. Например, Стерна Толстой называет своим любимым писателем и переводит его, но специфически-английские черты Стерна чужды ему—«отступления тяжелы даже у него.» Он воспринимает Стерна на особом фоне—английская традиция сама по себе, *стернаинство* как таковое ему не нужно. Ему важно в Стерне то, что усвоено было через де-Местра и Тёпфером,—общая задушевность, «семейность» стиля, допускающая обильное описание деталей, отсутствие сложных сюжетных схем, вольная композиция. Кроме того в Толстом, повидимому, действовала и русская традиция, идущая от Карамзина,—оценившая Стерна как автора не столько «Тристрама Шенди», сколько «Сентиментального путешествия» (Толстой сам указывал именно на это произведение и его переводил). Стерн-пародист, опрокидывающий привычные формы английского романа, был слишком чужд русской литературе, едва нащупывавшей почву для развития прозы. Отсюда—специфически-русский Стерн, «чувствительный» рассказчик трогательных историй Следы этой русской традиции можно видеть в «Детстве» Толстого—хотя бы в обращении к

читателям: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей, я требую очень немногого: чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы инода пожалеть от души и даже пролить несколько слез о воспоминаемом лице, которого вы полюбили от сердца, порадоваться на него и не стыдились бы этого, чтобы вы любили свои воспоминания, чтобы вы были человек религиозный, чтобы вы, читая мою повесть, искали таких мест, которые задевают вас за сердце, а не таких, которые заставляют вас смеяться.»

С другой стороны, в пределах самой русской литературы «Детство» Толстого было не одиноким и не неожиданным. Начало такому автобиографическому роману, и именно описанию детства, положено было Карамзиным (опять встречаемся мы с этим именем) в его неоконченном «Рыцаре нашего времени» (кстати — не окончен и «Тристрам Шенди», не окончен и роман Толстого). Английский источник — и больше всего «Тристрам Шенди» Стерна — здесь несомненен: названия глав (особенно четвертой, «которая написана только для пятой»), игра слов, стиль непринужденной «болтовни», вставки («отрывок Графининой истории»), неожиданный перерыв письма («последних десяти строк мы никак не могли разобрать: они почти совсем изгладились от времени»), наконец — упоминание о Стерне в первой главе («Рождение моего героя»): «Отец Леонов был русский коренной дворянин, израненной отставной капитан, человек лет в пятьдесят, ни богатой, ни убогой, и — что всего важнее — самой доброй человек; однакож нимало не сходный характером с известным *дядею* Тристрама Шанди — добрый посвоему и на русскую стать». Интересно при этом, что Карамзин сознательно противопоставляет свой биографический роман романам исто-

рическим, как видно из вступления: «С некоторого времени вошли в моду *исторические романы*. Неугомонный род людей, который называется *Авторами*, тревожит священный прах Нум, Авреллиев, Альфредов, Карломанов, и пользуясь исстари присвоенным себе правом (едва ли *правым*), вызывает древних Героев из их *тесного домика* (как говорит Оссиан), чтобы они, вышедши на сцену, забавляли нас своими рассказами. Прекрасная кукольная Комедия!.. Я никогда не был ревностным последователем мод в нарядах; не хочу следовать и модам в авторстве; не хочу будить усопших великанов человечества; не люблю, чтоб мои читатели зевали — и для того, вместо *исторического романа*, думаю рассказать *романическую историю* моего приятеля». Эта смена исторического романа романом семейным или биографическим повторяется и ко времени выступления Толстого. После Карамзина русская проза уступает свое место стиху, который к тридцатым годам достигает расцвета. Тут — новая волна прозы и новое возрождение исторического романа: Загоскин, Лажечников, Масальский, Кукольник, Полевой и др. Сюда же примыкают «Капитанская дочка» Пушкина и «Тарас Бульба» Гоголя. Рядом с этим является сложная, воспитанная на стихотворных приемах, стилистически-изысканная проза Марлинского, которая к сороковым годам дозревает до прозы Лермонтова. Происходит перелом — меняются приемы, меняется материал. Возникает целая полоса биографических повестей и романов, приводящая к «Детству» Толстого, к «Сну Обломова» Гончарова, к «Семейной хронике» и «Детским годам Багрова внука» С. Аксакова. Это замечают и современные критики. Б. Н. Алмазов писал в «Москвитянине» 1852 г.: «Нельзя не порадоваться, что в последнее время стало выходить много романов и по-

вестей, имеющих предметом изображения детского возраста».[71] Сам Толстой, прочитав номер «Современника», где было напечатано его «Детство», записывает в дневнике: «одна хорошая повесть, похожа на мое Детство, но не основательно». Это — повесть Николая М. (П. А. Кулиш) «Яков Яковлич»,[72] которая непосредственно связана с его же повестью «История Ульяны Терентьевны», напечатанной раньше. Обе эти вещи по жанру, действительно, очень близки к «Детству»; чувствуется связь с английской литературой, особенно с Диккенсом—хотя бы в названиях глав, совсем в духе «Давида Копперфильда»: «Что за лицо Ульяна Терентьевна», «Мечта моя не скоро, но всетаки осуществляется», «Я приобретаю права гражданства в семействе Ульяны Терентьевны», «На светлом горизонте показывается туча», «Удивительные открытия, сделанные мною в Якове Яковличе», «Я делаю открытия, еще удивительнейшие» и т. д. Повторяются традиционные для этого жанра мотивы—скучные занятия арифметикой, любимая книга, от'езд в город для учения. Повесть тоже противопоставляется сюжетным вещам как нечто другое: «Рассказ мой сложился так, что сделался похож на начало повести. Я боюсь, чтоб читатель не позабыл, что я обещал ему, и *не стал ожидать от меня развития завязки на общем основании повестей и романов*». Он пишет биографию и потому будет говорить о самых обыкновенных обстоятельствах жизни, о самых простых поступках, обо всех мелочах домашнего быта. «Я бы желал, пишет автор, быть с моим читателем в самых искренних отношениях, чтобы речь моя была для него подобна тихим беседам в небольшом кружку близких людей, за вечерним чаем, когда дневные заботы кончены, когда чувствуешь себя обеспеченным от всякого тягостного дела и когда доверчивым излиянием чувств воз-

награждаешь себя за дневное принуждение в сношениях с чуждыми нашей натуре людьми. Только в таком расположении души образ Ульяны Терентьевны представился бы ему в той меланхолической прелести, в какой он мне представляется».

Еще в 1850 г. Толстой хотел написать повесть «из окна», которая, очевидно, должна была состоять из детального описания различных сцен, связанных между собой лишь местом и способом наблюдения. Замысел этот возник у него, вероятно, не без связи с чтением Стерна и Тёпфера. В повести Тёпфера окну, как наблюдательному пункту, отводится очень значительная роль. Жюль проводит целые часы у окна, наблюдая и размышляя; так мотивируется ряд отдельных описаний, сменяющих друг друга: больница, церковь, фонтан, кошки, всевозможные уличные сцены— «и это лишь маленькая доля тех чудес, которые можно видеть из моего окна». В Стерне и Тёпфере Толстому нравится именно эта сосредоточенность на деталях, эта интенсивность наблюдения, делающая описание самоценным. В «Детстве» он, по собственным его словам, «не был самостоятелен в формах выражения». Действительно, здесь мы видим не только общую тенденцию к изображению деталей, но и сентиментально-меланхолический тон, усвоенный Толстым из чтения Стерна и Тёпфера. Типична в этом отношении глава XV—одно из лирических отступлений: «Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели—невинная веселость и беспредельная потребность любви—были единственными побуждениями в жизни? Где те горячие молитвы? где лучший дар—те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и

навевал сладкие грезы неиспорченному, детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?» Это—почти словарь Карамзина или Жуковского. Аналогичны отступления и у Тёпфера: «Свежее майское утро, лазурное небо, зеркальное озеро, я вас вижу и теперь, но... скажите мне, куда девались ваш блеск, ваша чистота, та прелесть бесконечной радости, таинственности, надежды, какие вы возбуждали во мне?.. Как верно, нежно и искренно сердце, пока оно чисто и молодо!»

«Детство» сцепляется не движением событий, образующих фабулу, а последовательностью различных сцен. Последовательность эта обусловлена временем. Так вся первая часть «Детства» представляет собой описание ряда сцен, сменяющих друг друга в течение одного дня—с утра до вечера, по движению часовой стрелки: пробуждение, утренний час, у отца в кабинете, урок, обед, охота, игры и т. д. Время здесь играет роль лишь внешнего плана,—его движение поэтому не ощущается. Параллельно с этим совершается переход из комнаты в комнату — события первой части почти не выходят за пределы этого ограниченного пространства. Такая концентрация материала явилась естественным результатом стремлений Толстого к «мелочности», к разработке описаний. Но при такой тенденции неизбежно вставал вопрос о выборе и расположении подробностей. Чем больше освобождал себя Толстой от сюжетной схемы, тем труднее было решить проблему композиции. В этом отношении текст «Детства» подвергался значительным переделкам. Первая часть была закончена в конце 1851 г., но Толстой еще несколько раз возвращается к ней—сокращает и вставляет новое. 22-го марта 1852 г. он

записывает в дневнике: «Не продолжал повесть частью от того, что я сильно начинаю сомневаться в достоинствах первой части. Мне кажется слишком подробно, растянуто и мало жизни». Интересно, что особенно затруднял Толстого вопрос о «втором дне». Масштаб первой части, с его мелкими долями одного дня, определял собою и дальнейшее; но описывать второй день, наполняя его новыми подробностями, расположенными в том же временном порядке, было бы слишком скучно. Какие-то наброски этого второго дня были, повидимому, сделаны — и вот Толстой записывает 27-го марта: «Завтра буду переписывать... и обдумаю второй день; *можно ли его исправить или нужно совсем бросить?* Нужно без жалости уничтожать все места неясные, растянутые, неуместные, одним словом неудовлетворяющие, *хотя бы они были хороши сами по себе*». Первый день подвергался тоже большим сокращениям, как видно из сравнения журнального текста («Современник» 1852, т. XXV) с одной из первоначальных редакций, опубликованной С. А. Толстой в ее издании; характерно, что в это время Толстой особенно старается сокращать и уничтожать отступления — нет в последнем тексте описания трех способов, какими помещик избавляется от гонений со стороны соседей (гл. X), нет длинного рассуждения о музыке (гл. XI) и т. д.

В связи с проблемой второго дня в дневнике есть одна интересная запись (от 10-го апреля), очень неясная по форме, но все-же понятная на фоне общего хода размышлений: «принялся за роман; но написав две страницы — остановился, потому что мне пришла мысль, что второй день не может быть хорош без интереса, что весь роман похож на драму. Не жалею, отброшу завтра все лишнее». Это, повидимому, значит: композиция романа, чтобы он был интересен, должна

быть драматической — поэтому второй день не может быть описательным, как первый, а должен служить лишь переходом к дальнейшему; отсюда вывод — отбрасывать все лишнее. В конце концов Толстой, очевидно, решил совершенно уничтожить второй день — осталась только одна глава (XIV), описывающая от'езд в Москву и образующая, вместе со следующей, концовку для первой части. Получается нечто вроде замкнутого акта, построенного на временной последовательности первого дня. Первоначальный масштаб определил собой построение второй части (гл. XVI—XXIV)— она состоит тоже из описания одного дня (именины бабушки). Последние главы (XXV — XXVIII) образуют финал, при чем гл. XXVIII—воспоминания о смерти Натальи Савишны — лирически замыкает вторую часть меланхолическим вопросом и в этом смысле аналогична гл. XV-й: «Иногда я молча останавливаюсь между часовней и черною решеткой. В душе моей вдруг пробуждаются тяжелые воспоминания. Мне приходит мысль: неужели Провидение для того только соединило меня с этими двумя существами, чтобы вечно заставить сожалеть о них?..» *)

Все это указывает на стремление Толстого — сообщить композиции повести возможную стройность. Его беспокоило отсутствие драматического «интереса», т. е. отсутствие внутреннего движения, сцепляющего все отдельные сцены. Вместо сюжетной схемы, собою определяющей приемы развертывания материала, мы находим нечто другое. Тема матери, проведенная через всю повесть (начиная с выдуманного сна о смерти матери и кончая действительной ее смертью), служит как

*) Ср. последние фразы гл. XV: «Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?»

бы лейт-мотивом, лирически-стягивающим повесть воедино. Напряжением и развитием этого лейт-мотива определяются ее главные, в конструктивном смысле, моменты — конец первой части (гл. XIV — XV) и финал. Выше было уже указано на соответствие гл. XV-й и последней — действительно, они корреспондируют друг с другом, как лирические повторения в ударных местах поэмы или как рефрены в стихотворении. Это — главные лирические ударения всей повести, из которых второе, как финал, сильнее первого. Глава, описывающая разлуку (XIV), сосредоточивает в себе лирическое напряжение первой части и кадансирует меланхолическим отступлением (гл. XV). Совершенно ту же композиционную роль по отношению ко второй части, а вместе с тем и ко всей повести, играют главы, описывающие смерть матери, причем и здесь повесть не просто обрывается, а кадансирует главой о смерти Натальи Савишны, написанной в сентиментально-меланхолическом тоне и как бы разрешающей трагический диссонанс предыдущей главы. Построение оказалось не драматическим, а лирическим, что́ и характерно для Толстого этой эпохи, воскрешающего традиции Руссо и Стерна и идущего по следам Тёпфера. Особенно характерно, что смерть матери (вообще говоря — традиционный мотив «первого горя») не служит сюжетным узлом, как смерть отца в «Давиде Копперфильде», а образует финал, мотивируя остановку повести. Так преодолена текучесть автобиографической формы, развернутой не как «*история* детства», а как ряд отдельных сцен, расположенных по мелким делениям временного масштаба. Исчерпывающее описание двух дней с соответственными концовками — вот все «Детство».

Толстому незачем было и даже невозможно было развертывать свой материал на большом

промежутке времени, как это сделано о «Давиде Копперфильде». Никакого авантюрного плана в задуманном романе нет, Николенька—не «герой». Более того, Николенька—и не личность. Идея «романа» в четырех частях явилась у Толстого не из желания изобразить психологическое развитие определенной личности с ее типически-индивидуальными особенностями, а из потребности в «генерализации», в отвлеченной программе. Толстому вообще необходим двойной масштаб: один—мелкий, долями которого определяются детали душевной и физической жизни, другой — крупный, которым измеряется весь массив произведения. Наложением одного на другой обусловлена композиция его вещей. Отсюда—потребность в больших формах, отсюда—в самом начале вопрос о сочетании генерализации с мелочностью. Это сочетание во всей силе и своеобразии развернулось в «Войне и мире», но задумано уже в первом романе. В «Детстве» Николенька—лишь «окно», через которое мы смотрим на сменяющийся ряд сцен и лиц. Внимание Толстого сосредоточено здесь на «описательстве», на «мелочности» — восприятием ребенка мотивируется конкретность и резкость деталей. Связь сцен—совершенно внешняя: каждая сцена исчерпывается до конца и механически уступает место следующей. «Несамостоятельность» Толстого сказывается, главным образом, в том, что эта основная художественная тенденция окутана здесь сентиментально-меланхолическим тоном, от которого Толстой и освобождается после «Детства».

Перед нами—мир, рассматриваемый в микроскоп. Подробно описываются позы и жесты—традиция, идущая от Стерна, но здесь прием этот мотивирован детским восприятием Николеньки. Карл Иванович сидит подле столика: «в

одной руке он держит книгу, другая покоится на ручке кресел»; матушка «сидела в гостиной и разливала чай; одной рукой она придерживала чайник, другою—кран самовара, из которого вода текла через верх чайника на поднос.» Отец подергивает плечем, приказчик Яков вертит пальцами. Иногда жесты и движения разлагаются на отдельные моменты, параллельно разговору, и образуют целую систему. Так передан разговор отца с матерью за обеденным столом: «Передай мне, пожалуйста, пирожок», сказала она. «Что, хороши ли они нынче?»—«Нет, меня сердит», продолжал папа, *взяв в руку пирожок, но держа на таком расстоянии, чтобы татап не могла достать его,*—«нет, меня сердит, когда я вижу, что люди умные и образованные вдаются в обман.» *И он ударил вилкой по столу.*—«Я тебя просила передать мне пирожок», повторила она, *протягивая руку.* «И прекрасно делают», продолжал папа, *отодвигая руку,* «что таких людей сажают в полицию. Они приносят только ту пользу, что расстраивают и без того слабые нервы некоторых особ», прибавил он с улыбкой, заметив, что этот разговор очень не нравился матушке, *и подал ей пирожок»* (гл. V). Аналогичный этому прием есть и в «Отрочестве», при описании урока. «Потрудитесь мне сказать что-нибудь о крестовом походе Людовика Святого», сказал он, покачиваясь на стуле и задумчиво глядя себе под ноги. «Сначала вы мне скажите о причинах, побудивших короля французского взять крест», сказал он, *поднимая брови и указывая пальцем на чернильницу,* «потом об'ясните мне общие характеристические черты этого похода», прибавил он, *делая всею кистью движение такое, как будто хотел поймать что-нибудь,* «и наконец влияние этого похода на европейские государства вообще», сказал он,

ударяя тетрадями по левой стороне стола, «на французское королевство в особенности», заключил он, *ударяя по правой стороне стола и склоняя голову направо.*» (Гл. XI) Так же подробно описываются животные, насекомые (муравьи, которых наблюдает Николенька — ср. майского жука у Тёпфера). Рядом с этим — детали душевной жизни, которая предстает не в виде слитного потока, а в виде нескольких слоев. Получаются парадоксальные сочетания, несовпадения (оксюморон), которыми нарушается канон типического, обобщенного изображения душевной жизни. Внимание переходит от личности к самым душевным состояниям, к их составу. Дело здесь, конечно, не в «реализме», не в психологической «верности» (и то, и другое предполагает общеизвестным об'ективное содержание душевной жизни, что́ неверно), а в новой затрудненности художественного восприятия, в обновлении материала, ставшего банальным и потому художественно неощутимым. В «Детстве» Толстой связан мотивировкой самонаблюдения (недаром он жаловался на то, что «автобиографическая» форма стесняет его), но подготовленный дневниками метод уже налицо: «Выехав на большую дорогу, мы увидали белый платок, которым кто-то махал с балкона. Я стал махать своим, и это движение немного успокоило меня. *Я продолжал плакать, и мысль, что слезы мои доказывают мою чувствительность, доставляла мне удовольствие и отраду*» (гл. XIV). Тут — сразу два слоя чувств, парадоксально соединяющихся в одно. В другом месте еще характернее: «Вспоминая теперь свои впечатления, я нахожу, что только одна эта минута самозабвения была настоящим горем. Прежде и после погребения я не переставал плакать и был грустен, но мне совестно вспомнить эту грусть, потому что к

ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство: то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других, то бесцельное любопытство, которое заставляло делать наблюдения над чепцом Мими и лицами присутствующих. *Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести,* и старался скрывать все другое: от этого печаль моя была неискренна и неестественна. Сверх того, *я испытывал какое-то наслаждение, зная, что я несчастлив,* старался возбуждать сознание несчастия, и это эгоистическое чувство больше других заглушало во мне истинную печаль» (гл. XXVII). Это—тот самый прием, которым Толстой расслаивал собственную душевную жизнь в дневнике. Здесь есть некоторое родство и с Диккенсом; в «Давиде Копперфильде» есть аналогичное место—тем более близкое, что речь идет тоже о смерти матери (гл. IX): «Когда м-с Крикль оставила меня одного, я стал на стул и принялся смотреть в зеркало, чтобы удостовериться, в какой мере глаза мои раскраснелись от слез, как сильно выражалась печаль на моем лице. Я рассуждал, неужели этим временем истощились все мои слезы и не осталось больше ни одной капли? Это было бы весьма прискорбно, потому что дома, куда вызывают меня на похороны, я все-же должен был плакать при гробе моей матери. Потом мне показалось, что во всей моей физиономии распространилась какая-то важность, бывшая следствием моей тоски, и я убедился, что товарищи должны теперь почувствовать ко мне особенное уважение. Ничего, конечно, не могло быть искреннее моей детской грусти; *но я помню очень хорошо, что эта сановитая важность, распространившаяся на моей физиономии, внушала мне чувство удовольствия,* когда

к вечеру я вошел на рекреационную площадку, между тем как товарищи мои были в школе.»

Иногда Толстой сам, повидимому, находил такой анализ чрезмерным — особенно в том виде, как он осуществлен в «Детстве»: «Мне пришло на мысль (пишет он в дневнике 11-го мая 1852 г.), что я очень был похож в своем литературном направлении этот год на известных людей (в особенности барышень), которые во всем хотят видеть какую-то особенную тонкость и замысловатость.» В современной Толстому критике упрек в чрезмерности анализа и в мелочности описаний повторяется почти всеми. Особенно характерен в этом отношении отзыв К. С. Аксакова. Он находит, что в автобиографическом романе Толстого «описание окружающей жизни доходит иногда до невыносимой, до приторной мелочности и подробности», и что анализ его «часто подмечает мелочи, которые не стоят внимания, которые проносятся по душе как легкое облако, без следа; замеченные, удержанные анализом, они получают большее значение, нежели какое имеют в самом деле, и от этого становятся неверны. Анализ в этом случае становится микроскопом. Микроскопические явления в душе существуют, но если вы увеличите их в микроскоп и так оставите, то нарушится мера отношения их ко всему окружающему, и, будучи верно увеличены, они делаются решительно неверны, ибо им придан неверный об'ем, ибо нарушена общая мера жизни, ее взаимное отношение, а эта мера и составляет действительную правду.... Итак, вот опасность анализа; он, увеличивая микроскопом, со всею верностью, мелочи душевного мира, представляет их потому самому в ложном виде, ибо в *несоразмерной* величине.... Наконец, анализ может найти и то в человеке, чего в нем вовсе нет;

устремленный тревожно взор в самого себя часто видит призраки и искажает свою собственную душу.»[73] Осуждающий Аксаков, конечно, гораздо более прав, чем беспринципные почитатели Толстого, твердящие о «реализме». Независимо от оценки, Аксаков совершенно верно уловил «доминанту» Толстовского метода — нарушение психологических пропорций, установку на «мелочность».

Отступая от обобщенной характеристики, от изображения устойчивых типов, Толстой развертывает подробности движений, жестов, интонаций и т. д. При этом действующие лица не выступают сразу, а проходят через ряд сцен: Карл Иванович в детской, в гостиной, в кабинете отца, отец и Яков, отец и мать и т. д. Образы как бы расщеплены, протянуты через всю повесть и проведены сквозь восприятие Николеньки. Но необходимость мотивировать каждое описание восприятием Николеньки («форма автобиографии») стесняет Толстого. Иногда он отступает от нее и делает описание с точки зрения взрослого, как бы по воспоминаниям (характеристика Якова, Натальи Савишны, отца, кн. Ивана Ивановича), иногда же, что́ особенно интересно, происходит *выпадение из мотивировки*, лишний раз показывающее, что личность Николеньки сама по себе играет служебную роль. В гл. XI описывается факт, который остается вне восприятия Николеньки (Карл Иванович в кабинете отца), но описание сделано так, как будто он слышит и видит — более того, есть детали, которые не могли бы быть мотивированы даже восприятием Николеньки. Николенька сидит в гостиной и дремлет, Карл Иванович проходит мимо него в кабинет отца: «Его впустили и дверь опять захлопнулась. «Как бы не случилось какого-нибудь несчастья, — подумал я: — Карл Иванович

рассержен: он на все готов»... Я опять задремал.... Войдя в кабинет с записками в руке и *с приготовленною речью в голове, он намеревался* *) красноречиво изложить перед папа все несправедливости, претерпенные им в нашем доме; но когда он начал говорить тем же трогательным голосом и с теми же чувствительными интонациями, которыми он обыкновенно диктовал нам, его красноречие подействовало сильнее всего на него самого: «Как ни грустно мне будет расстаться с детьми», он совсем сбился, голос его задрожал, и он принужден был достать из кармана клетчатый платок. — «Да, Петр Александрыч,—сказал он сквозь слезы (*этого места совсем не было в приготовленной речи*),—я так привык к детям, что не знаю, что буду делать без них. Лучше я без жалованья буду служить вам,—прибавил он, одной рукою утирая слезы, а другою подавая счет.»

Общие характеристики, к которым иногда прибегает Толстой в «Детстве», очень своеобразны: в них, как будто без особенного плана и без внутренней связи, сообщается ряд свойств, присущих описываемому лицу: «Большой, статный рост, странная, маленькими шажками походка, привычка подергивать плечом, маленькие, всегда улыбающиеся глазки, большой орлиный нос, неправильные губы, которые неловко, как-то неприятно складывались, недостаток в произношении—пришепетывание, большая во всю голову лысина,—вот наружность моего отца, с тех пор как я его запомнил,—наружность, с которою он умел не только прослыть и быть человеком à bonnes fortunes, но нравиться всем без исклю-

*) Курсивом я отмечаю места, которые стоят вне всякой мотивировки и обнаруживают стремление Толстого совершенно освободиться от нее.

чения—людям всех сословий, в особенности же тем, которым он хотел нравиться. *Он* умел взять верх в отношениях со всяким. Не быв никогда человеком *очень большого света*, он всегда водился с людьми этого круга, и так, что был уважаем. *Он* знал ту крайнюю меру гордости и самонадеянности, которая, не оскорбляя других, возвышала его в мнении света. *Он* был оригинален, но не всегда, а употреблял оригинальность как средство, заменяющее в иных случаях светскость или богатство... *Он* так хорошо умел скрывать от других и удалять от себя известную всем темную, наполненную мелкими досадами и огорчениями, сторону жизни, что нельзя было не завидовать ему. *Он* был знаток всех вещей, доставляющих удобства и наслаждения, и умел пользоваться ими... *Он,* как и все бывшие военные, не умел одеваться по-модному: но зато он одевался оригинально и изящно: всегда очень широкое и легкое платье, прекрасное белье, большие отвороченные манжеты и воротнички... *Он* был чувствителен и даже слезлив... *Он* любил музыку...» и т. д. Бесконечное количество раз повторяется одна и та же форма—«он был», и получается впечатление какого-то случайного нагромождения фактов—мелких и крупных, важных и несущественных. Кажется, что самого главного, об'единяющего все эти черты, не говорится. Толстой разглядывает человека со всех сторон, почти ощупывает его. Недаром еще в дневнике он задумывался над проблемой портрета: «*описать* человека, собственно нельзя... Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д.— слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовывать человека, тогда как часто только сбивают с толку.» Эта мысль мельком повторяется и в обращении

к читателям перед «Детством»: «Трудно, и даже мне кажется невозможным, разделять людей на умных и глупых, добрых и злых.» И Толстой действительно избегает такого рода обобщений. В позднем дневнике (1898 г.) Толстой говорит очень определенно: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека: то, что он, он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».[71] В «Воскресении» это отчасти и выполнено — так мотивируется поведение Нехлюдова:» «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими... Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто не похож на себя, оставаясь все одним и самим собою» (Гл. LIX). Это, очевидно, одно из любимых утверждений Толстого — одна из «генерализаций», которой мотивируется художественный прием: его острие направлено против типизирующего канона. В этом смысле личностей у Толстого нет. Он оперирует всегда целой массой лиц, из которых каждое выступает не само по себе, а на фоне других, и часто соединяет в себе противоречивые свойства. Недаром еще в старой критике указывалось на то, что «произведения его весьма во многом и весьма резко отличаются от чисто-психологических концепций» и что «в его созданиях мы не найдем вполне цельных характеров, не найдем чистых психологических

типов[71].» Личности Толстого всегда парадоксальны, всегда изменчивы и подвижны. Это и необходимо Толстому, потому что произведения его строятся не на характерах, не на «героях», как носителях постоянных свойств, которыми определяются их поступки, а на резких изображениях душевных состояний, на «диалектике души», по выражению одного критика: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями, четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином... Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображениями результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайною быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым.»[72]

2.

В книге, главная задача которой установить систему художественных приемов Толстого в ее постепенном развитии, нет надобности так же подробно говорить об «Отрочестве» и о «Юности». Продолжение автобиографического романа интересует Толстого все меньше и меньше. Еще во время работы над «Детством» Толстой записывает в дневнике (18-го мая 1852 г.): «оно (Детство) мне опротивело до крайности.» Выше уже приводилась цитата из письма его к Некрасову —

действительно, «Детство» оказалось замкнутой в себе вещью, не требующей продолжения. Начинается период колебаний — Толстой сам чувствует, что именно после «Детства» наступает для него серьезный и ответственный момент. В письме к Некрасову он выражает это чувство в такой форме: «Я слишком самолюбив, чтоб написать дурно, а написать еще хорошую вещь едва ли меня хватит».

«Отрочество» закончено только в 1854 г., а «Юность» — только в 1857 г. Толстой убеждает сам себя в том, что роман надо продолжать, потому что «как роман человека умного, чувствительного и заблудившегося, он будет поучителен», но внимание его уже отвлечено другими замыслами, гораздо более характерными для художественных исканий Толстого. «Отрочество» еще тесно примыкает к «Детству» и во многом повторяет его; «Юность» превращается в бесформенное накопление материала — выросший Николенька не превращается в «героя» и не способен об'единить собой роман. Внутренняя потребность в больших формах сталкивается с отсутствием художественной зрелости. Характерен поэтому переход Толстого от «Детства» к этюдам, к очеркам, хотя и разрабатываемым на фоне тенденций к большому «роману». Еще во время работы над «Детством» появляются замыслы маленьких рассказов. Чеченец Балта рассказывает ему «драматическую и занимательную историю семейства *Джемай*. Вот сюжет для Кавказского рассказа... Очень хочется мне начать коротенькую кавказскую повесть, но я не позволяю себе этого сделать, не окончив начатого труда» (т. е. «Детства»). Дальше упоминается про какую-то историю немца: «Вся эта история очень забавна и трогательна. Мне очень захотелось написать ее, и я вспомнил об одном из

лучших дней моей жизни: поездка из России на Кавказ. Меня поразила ясность воспоминаний». Но маленькая, «драматическая» или «трогательная», новелла — не в духе Толстого. Вместо коротеньких повестей естественно возникает общая программа «очерков Кавказа», выполненная потом частями в «Набеге», в «Рубке леса», в «Казаках». Характерно, что история семейства Джеми вошла в «Набег» лишь в качестве маленького эпизода. Программа этих «Кавказских очерков» вбирает в себя все отдельные впечатления и эпизоды, разделяясь на три основные части: «1) Нравы, народ: a) История Сал...[76] b) Рассказ Балты, c) Поездка в Мамакай-Юрт. 2) Поездка на море: a) История немца, b) Армянское управление, c) Странствование кормилицы. 3) Война: a) переход, b) движение, c) что такое храбрость?» Сюда же присоединяются потом рассказы Япишки — об охоте, о старом житье казаков, о его положении в горах.

Рядом с этим возникает другой, чрезвычайно характерный замысел — «догматического» романа. Разочарование в романе из четырех эпох жизни приводит его к мысли о «романе русского помещика», в котором он не будет связан условиями автобиографической формы и развернет свой двойной масштаб — генерализацию и мелочность. Как раз в это время он занят усиленным чтением Руссо и определением различных нравственных и религиозных понятий. Записи этих размышлений принимают, как всегда у Толстого, вид внутренних монологов, обнажающих «диалектику души»; фиксируется самый процесс мысли, ее движение, сжатые формулы тут же разрушаются наплывающими вопросами и возражениями: «Как глупо! А казалось, какие прекрасные были мысли! Я верю в добро и люблю его, но что указывает мне его — не знаю. Не отсутствие ли

личной пользы есть признак добра? Но я люблю добро потому, что оно приятно, следовательно оно полезно. То, что мне полезно, полезно для чего-нибудь и хорошо только потому, что хорошо, сообразно со мной. Вот и признак, отличающий голос совести от других голосов. А разве это тонкое различие, что хорошо и полезно (а куда я дену приятное), имеет признак правды — ясность? Нет. Лучше делать добро не зная, почем я его знаю, — и не думать о нем. — Невольно скажешь, что величайшая мудрость есть знание того, что ее нет... Хочется мне сказать, что делать добро — давать возможность другим делать то же, отстранять все препятствия к этому — лишения, невежество и разврат... Но опять нет ясности. Вчера меня останавливал вопрос: неужели удовольствия без пользы дурны? Нынче я утверждаю это... Скептицизм довел меня до тяжелого морального положения... Неужели я не выведу понятие о Боге так же ясно, как понятие о добродетели? Это теперь мое сильнейшее желание».

Уже в этот начальный период художественная работа временами обесценивается в глазах Толстого, потому что не имеет ясной практической цели: «пробовал писать, не идет. Видно, прошло время для меня переливать из пустого в порожнее. Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу». Уже здесь — зародыш постоянных кризисов и остановок, которые проходят через всю историю творчества Толстого и сопровождают почти каждое его достижение. Уже здесь он смотрит на свою литературную работу как на временное занятие и задумывается о том, что будет делать после: «Решительно совестно мне заниматься такими глупостями, как мои рассказы, когда у меня начата такая чудная вещь как *Роман помещика*».

Зачем деньги, дурацкая литературная известность? Лучше с убеждением и увлечением писать хорошую и полезную вещь. За такой работой никогда не устанешь. А когда кончу, только была бы жизнь и добродетель, — дело найдется... В романе своем я изложу зло правления Русского, и ежели найду его удовлетворительным, то посвящу остальную жизнь на составление плана аристократического избирательного соединения с Монархическим правлением, на основании существующих выборов. Вот цель для добродетельной жизни. Благодарю тебя, Господи, дай мне силы». Дело здесь, конечно, не в душевной двойственности Толстого — явление это не душевное, не личное. Толстой переживает на себе ломку, которой подвергается все искусство, вся культура этой эпохи. И чем мучительнее, чем интимнее совершается этот процесс в душе Толстого, тем серьезнее сверх-личное его значение. Недаром в одном письме к А. А. Толстой (1874 г.), как раз в эпоху приближавшегося кризиса, у Толстого вырвалась такая фраза: «Вы говорите, что мы как белка в колесе. Разумеется. Но этого не надо говорить и думать. Я по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent, и что *весь мир погибнет, если я остановлюсь*».

Задуманный «роман русского помещика» непосредственно связан с автобиографическим романом. Самое появление этого замысла можно об'яснить некоторым разочарованием в первоначальном романе и желанием освободиться от «принужденной связи» четырех эпох жизни и от стесняющей Толстого автобиографической формы. Толстой как бы делает скачек — от «Детства» к той эпохе жизни, которой должен был кончаться тот роман. Недаром герой нового романа — князь Нехлюдов — появляется в конце «Отроче-

ства» в качестве друга Николеньки и проходит через всю «Юность»; даже тетка его, к которой он пишет письмо и «которая, по его понятиям, была его лучший друг и самая гениальная женщина в мире», фигурирует в «Отрочестве»: Нехлюдова можно было вывести из себя, с невыгодной стороны намекнув на его тетку, к которой он чувствовал какое-то восторженное обожание. Новый роман должен быть «с целью», т. е. с определенной моральной тенденцией. Никакой фабулы в воображении Толстого нет; герой интересует его не как образ, а как абстрактное понятие, воплощающее в себе генерализацию. Вместо хронологической схемы — четырех эпох жизни — является схема моральная. В дневнике записывается «основание романа Русского помещика», т. е. его основная тенденция: «Герой ищет осуществления идеала счастия и справедливости в деревенском быту. Не находя его, он, разочарованный, хочет искать его в семейном. Друг его наводит его на мысль, что счастие состоит не в идеале, а в постоянном жизненном труде, имеющем целью — счастье других». Несомненна связь этого «основания» с размышлениями самого Толстого и с чтением Руссо. Записывается и «заключение», которое должно быть поучительным: «После описи имения, неудачной службы в столице, полу-увлечений зверскостью желания найти подругу и разочарования в выборах, сестра Сухотина остановит его. Он поймет, что увлечения его (не дурны), но вредны, что можно делать добро и быть счастливым, перенося зло». Совершенно ясна внутренняя автобиографичность задуманного романа. Толстой бросает первый роман, потому что его поучительность загромождена ненужным для Толстого хронологическим развитием героя — здесь он свободен от этой принужденной связи.

частей и может выполнить свой догматический план.

Однако роман не удается — возникает лишь небольшой отрывок («Утро помещика»), своего рода этюд к «помещичьим» главам будущих романов. Первые главы изображают душевную жизнь Нехлюдова — материалом здесь служит собственный душевный опыт: «Я много и много передумал о своей будущей обязанности (пишет Нехлюдов тетушке, сообщая ей о своем решении выйти из университета и заняться хозяйством), написал себе правила действий и, если только Бог даст мне жизнь и сил, я успею в своем предприятии». Об этих правилах, столь характерных для самого Толстого, говорится и дальше: «У молодого помещика... были составлены правила действий по своему хозяйству, и вся жизнь и занятия его были распределены по часам, дням и месяцам»*). Нехлюдов — не созданная воображением фигура, не образ, живущий своей независимой жизнью, а проекция во вне некоторых, выбранных для «догмы» черт, наблюденных Толстым в самом себе. В этих постоянно появляющихся у Толстого персонажах, более или менее механически составленных из комбинации собственных его черт и несущих на себе «основание» или генерализацию, сильнее всего сказывается антиномия Толстовского творчества, развивающегося на фоне кризиса романтической эстетики. Вольная игра воображения удерживается в своем как бы бесцельном действии и ищет соединения с рассудочно поставленными целями и догмами. В «Детстве» Толстой позволил себе «переливать из пустого в порожнее», потому что еще хотел доказать самому себе, что у него

*) Ср. в «Юности» главу V — «Правила», где тон уже иронический.

есть «талант». Но временами ему кажется, что вещь эта никуда не годится: «слишком мало мыслей, чтобы можно было простить пустоту содержания» (запись 7-го апреля 1852 г.). После «Детства» начинается напряженная работа мысли, которая приводит к душевному кризису: «Опять ничего не делал... ничего не делаю, курю... Так же расстроен, так же празден... Шляндую, здоровье ни то, ни се... Во всех отношениях все то же... Все то же самое, однако праздность начинает надоедать мне». Этот кризис кончается решением писать догматический роман «с целью».

Но характерно, что душевная жизнь Нехлюдова постепенно как бы расплывается, уступая место бытовому материалу — сценам крестьянской жизни. Герой начинает играть второстепенную роль — вроде Тургеневского охотника. Толстого начинает, повидимому, интересовать обработка нового материала — недаром в списке произведений, оказавших на него именно в это время то или другое влияние, значатся «Записки охотника» (вышедшие отдельным изданием в 1852 г.) и «Антон Горемыка» Григоровича (1847 г.). Нехлюдов ходит по крестьянским дворам и беседует с крестьянами — таково движение этого отрывка. Намеченное в начале изображение героя отходит на второй план. Оно возвращается к концу отрывка — тут развертывается «диалектика души», чрезвычайно близкая к тем внутренним монологам, которые наблюдаются в дневнике: «неужели вздор были все мои мечты о цели и обязанностях моей жизни? Отчего мне тяжело, грустно, как будто я недоволен собой, тогда как я воображал, что, раз найдя эту дорогу, я постоянно буду испытывать ту полноту нравственно удовлетворенного чувства, которую испытал в то время, когда мне в первый раз пришли эти

мысли?» Это, очевидно, тот пункт программы, согласно которому герой, разочарованный в своих деревенских идеалах, должен перейти к мечтам о семейном счастье. И действительно — дальше мы находим: «кто мне мешает самому быть счастливым в любви к женщине, в счастии семейной жизни?» Но тут роман и остановился — тема «семейного счастья» развернулась в особый роман, уже совершенно лишенный намеченных здесь тенденций, гораздо позже («Семейное счастье», 1859 г.).

В последней главе отрывка Толстой погружает своего героя в особое состояние: под влиянием аккордов, которые он берет на рояле, в нем начинается «усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительною ясностью представлявшего ему в то время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошлого и будущего». Тут впервые испробован Толстым прием, который он потом так часто применяет, погружая своих героев в состояния полусна или бреда и развертывая таким образом прихотливую, «бессвязную» систему картин. Сны стали своего рода специальностью Толстого — недаром в «Братьях Карамазовых» Достоевский говорит устами Ивана: «иногда видит человек такие художественные сны, ... с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит». Сны эти и видения у Толстого — вовсе не психологические, вовсе не характеризующие изображаемого лица. Они почти всегда мотивируют собой какой-нибудь ряд подробностей, имеющий самоценное, независимое от героя значение. Они и не фантастичны, а лишь парадоксальны сплетением этих подробностей. Это — прием введения деталей, не оправдываемых

самым ходом действия. Так и здесь. Нехлюдов, в сущности, забыт. Последнее видение — Илюшка с тройкой потных лошадей — развивается в целую картину, богатую мельчайшими подробностями. И на этом роман обрывается — точно после этого нового отступления в сторону Толстой уже не может вернуться к душевной диалектике своего «догматического» героя.[77] Крушение нового замысла произошло потому, что форма романа, построенного на «герое», на центральном лице, изображение душевной жизни которого должно составлять сущность произведения, была чужда Толстому. Ведь потому же прервался и первый роман, где при этом Толстого стесняли еще другие формальные условия. В «романе русского помещика» Толстой решил освободиться от этих условий, но и это не помогло — Нехлюдов, как и Николенька, неспособен организовать своей душевной жизнью целый роман. «Основание» и «заключение» оказались недостаточными элементами для построения на них романа.

Сделав эти два опыта и разочаровавшись в них, Толстой переходит к военным очеркам, не претендующим ни на какой определенный жанр и имеющим вид свободных этюдов или даже фельетонов. Он прежде всего возвращается к замыслу Кавказских очерков. В это время, по-видимому, были начаты «Казаки», но закончены они позже; подробно я буду говорить о них дальше — здесь интересно только отметить, что и в этой вещи оказалось внутреннее столкновение тех же сил — история душевной жизни Оленина, как «героя» повести, и независимо от него развернувшийся бытовой материал. Толстому нужен такой персонаж, душевной жизнью которого он мотивирует изображаемое — Оленин, в этом смысле, тот же Нехлюдов, тот же Николенька. Но в «Детстве» Николенька не мешал

Толстому, а в помещичьем романе и в «Казаках» этот персонаж, по законам формы, требует к себе внимания. Стремление к крупным формам не оставляет Толстого, но самые формы еще не найдены. Толстой никогда не *рассказывает* (как, напр., Пушкин в «Повестях Белкина» или в «Капитанской дочке») — ему нужен такой медиум, восприятием которого определяется тон описания и выбор подробностей. Но пока медиум этот воплощается в одном лице, Толстому не удается развернуть большой вещи.

III. Борьба с романтикой.

(Кавказ и война).

1.

Один из пунктов Кавказской программы — «что такое храбрость?» — превращается в самостоятельный очерк: «Набег». Это, повидимому, то самое «Письмо с Кавказа», которое Толстой начинает писать еще в мае 1852 г. 20-го июля записано: «Завтра начинаю переделывать «Письмо с Кавказа», я себя заменю волонтером». Подзаголовок «Набега» и есть — «рассказ волонтера». Зародыш этого очерка можно видеть еще в ранней записи о храбрости (11-го июня 1851 г.) — вопрос, которым открывается «Набег». Характерно решение Толстого сделать рассказчика *волонтером*, т. е. наблюдателем со стороны, резко воспринимающим все детали и потому удобным Толстому в качестве мотивировки. Здесь он уже не претендует на роль «героя» или даже личности и не вмешивается своей душевной жизнью в описание окружающего. Замысел «Кавказских очерков» вызван, повидимому, стремлением Толстого к преодолению романтических традиций. Кавказ — одна из самых устойчивых в русской романтической литературе тем. В собрании сочинений Марлинского два тома так и называются — «Кавказские очерки», один из которых занят повестью «Мулла-Нур», упоминаемой в «Набеге». Кавказ Марлинского и Лермонтова — вот то, от чего хочет отступить

Толстой. С этим литературным Кавказом традиционно связана батальная романтика — изображение безумных удальцов, выказывающих чудеса храбрости. Наконец — мрачные «байронические» фигуры, живущие чувством презрения или мести. Все это вместе образует тот романтический шаблон, в борьбу с которым вступает Толстой. Война для Толстовского волонтера — «непонятное явление», полное противоречий и парадоксов. Он пристально наблюдает за всем происходящим, рассудочно анализирует свои впечатления и — «ничего не понимает». Так мотивируется «остранение»*) батальной темы, так разрушается романтический ореол. Но напрасно стали бы мы толковать слова волонтера как осуждение или отрицание войны, выраженное здесь Толстым. Резкая генерализация нужна здесь Толстому; но здесь же, как и в Севастопольских рассказах, картина сражения не раз описывается как «величественное зрелище», а рядом с противопоставлением войны мирной природе есть и моменты слияния воедино этих двух стихий. Рядом с волонтером — капитан Хлопов, призванный на место романтических героев, но героический по-своему и называющий храбрым того, «который ведет себя как следует». Поручик Розенкранц — пародия на романтических храбрецов: это — «один из наших молодых офицеров, удальцов-джигитов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову. Эти люди смотрят на Кавказ не иначе как сквозь призму «героев нашего времени», Мулла-Нуров и т. п., и во всех своих действиях руководствуются не собственными наклонностями, а примером этих образцов». Тут названы и самые шаблоны, причем не пощажен и Лермонтов. Есть

*) Термин Виктора Шкловского — см. его статью «Искусство как прием» в сборнике «Поэтика» (Петербург, 1919).

указание на то, что «Тамань» Лермонтова оказала на Толстого «очень большое»*) влияние *), но в целом Лермонтов в его представлении был, очевидно, неразрывно связан с изжитыми традициями русской романтики. Ясно, что он имеет в виду именно его героев, в том числе и Печорина, когда рисует Розенкранца следующими чертами: «Он искренно верил, что у него есть враги. Уверить себя, что ему надо отомстить кому-нибудь и кровью смыть обиду, было для него величайшим наслаждением. Он был убежден, что чувства ненависти, мести и презрения к роду человеческому были самые высокие, поэтические чувства. Но любовница его,—черкешенка, разумеется,—с которою мне после случалось видеться, говорила, что он был самый добрый и кроткий человек и что каждый вечер он писал вместе свои мрачные записки, сводил счеты на разграфленной бумаге и на коленях молился Богу. И сколько он выстрадал для того, чтобы только перед самим собой казаться тем, чем он хотел быть!» Итак, Толстовская черкешенка сделала жалким и смешным того самого байронического героя, которого некогда умоляла о любви черкешенка Пушкина.

«Набег» расположен в хронологической последовательности—по движению солнца: «Солнца еще не было видно... Едва яркое солнце вышло из-за горы и стало освещать долину... Солнце прошло половину пути... Солнце садилось и бросало косые розовые лучи...» и т. д. вплоть до вечера: «Давно взошедший прозрачный месяц начинал белеть на темной лазури.» Отсутствие фабулы, как и в «Детстве», побуждает Толстого к укреплению временной схемы рассказа путем

*) Но не «огромное», как иные вещи—«Исповедь» Руссо, «Давид Копперфильд» Диккенса.

такого замыкания его в пределы одного дня, движение которого тщательно указывается. Кроме того, делается попытка придать композиции «Набега» характер замкнутой новеллы тем, что один эпизод—смерть прапорщика Аланина—образует своего рода вершину рассказа, за которой следует каданс, лирически обрамляющий собою всю вещь. Во второй главе, с которой и начинается самый рассказ о набеге, упоминается о звуках «солдатской песни, барабана и прелестного тенора, подголоска шестой роты, которым я не раз восхищался еще в укреплении»; повторение этого же в развернутом виде служит концовкой: «Темные массы войск мерно шумели и двигались по роскошному лугу: в различных сторонах слышались бубны, барабаны и веселые песни. Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его чистого грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху». Характерный композиционный прием—обрамление лирическим пейзажем,—в русской литературе особенно канонизированный Тургеневым. Здесь, повидимому, можно видеть влияние «Записок охотника». Недаром Толстой так долго работал над «Набегом» (май—декабрь 1852 г.)—успех первого произведения, как он сам пишет Некрасову, развил в нем авторское самолюбие. Он тщательно отделывает свой рассказ, стараясь придать ему вид законченной новеллы.

Намеченные в «Набеге» приемы батальных описаний развертываются в Севастопольских очерках. В начале 1854 г. Толстой возвращается в Петербург и скоро уезжает в Бухарест, а оттуда—в Севастополь, в центр военных действий. Отсюда он и посылает свои военные очерки. Повидимому еще до Севастополя Толстой познакомился с романами Стендаля—«Le Rouge et le

Noir» и «La Chartreuse de Parme» — и нашел в них опору для преодоления романтических канонов. На влияние Стендаля указывал не раз сам Толстой. Поль Буайе, беседовавший с Толстым в 1901 г., передает его слова: «Что касается Стендаля, то я буду говорить о нем только как об авторе «Chartreuse de Parme» и «Rouge et Noir». Это два великие, неподражаемые произведения искусства. Я больше чем кто-либо другой многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Перечтите в «Chartreuse de Parme» рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него описал войну такою, т. е. такою, какова она есть на самом деле? Помните Фабриция, переезжающего поле сражения и ничего не понимающего? И как гусары с легкостью перекидывают его через труп лошади, его прекрасной, генеральской лошади? Потом брат мой, служивший на Кавказе раньше меня, подтвердил мне правдивость стендалевских описаний... Вскоре после этого в Крыму мне уже легко было все это видеть собственными глазами. Но, повторяю вам, все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля».[79] Судя по этим словам, Толстой читал Стендаля еще до поездки на Кавказ, так что «Набег», с «ничего не понимающим» волонтером, написан уже после ознакомления с его произведениями. Это подтверждается и фразой Толстого в письме к жене 1883 г.: «Читаю Stendhal'я: Rouge et Noir. *Лет 40 тому назад* я читал это, и ничего не помню, кроме моего отношения к автору: симпатия за смелость, родственность, но неудовлетворенность. И странно: то же самое чувство теперь, но с ясным сознанием, отчего и почему».[80] Ей же он пишет в 1887 г.: «Читаю для отдыха прекрасный роман Stendhal'я — Chartreuse de Parme», и хочется скорее переменить работу. Хочется художественной».[81]

Круг чтения, установленный выше на основании дневников, надо, очевидно, дополнить именем Стендаля. Влияние его не менее характерно, чем влияние Стерна и Руссо,—недаром Толстой чувствует к нему симпатию за «родственность». Стендаль занимает по отношению к французским романтикам положение аналогичное Толстому. В противовес аффектированному, эмфатическому стилю романтиков он вводит деловую, лишенную элегантности фразу; *) вместо обобщенных характеристик — детальный психологический анализ. Влияние это особенно интересно тем, что оно основано не на случайном увлечении какой-нибудь частностью, а на сознании родства методов. Стендаль, так же как Толстой, органически связан с XVIII-ым веком. «Стендаль—ученик XVIII века, ученик Кондильяка, Кабаниса, энциклопедистов, идеологов... Метод его—анализ. Он разлагает действия своих героев на составные их части, на идеи и на чувства... Он роется в скрытых причинах того или другого поступка, подробно и до мелочности точно разбирает оттенки чувств» [52]). «Последний пришелец XVIII-го века» (Барбэ д'Оревильи, [53]) «заблудившийся в героических временах Наполеона человек XVIII-го века» (Стриенский [54]) – таково устойчивое мнение о Стендале во французской критике. Его упрекают в небрежностях языка, в трудности и запутанности стиля, в чрезмерной мелочности анализа (minutie dans le détail)—то самое, в чем упрекали и Толстого. «Он смотрит на себя как на удобное опытное поле: изучая себя вплоть до самых маленьких мыслей, вплоть до самых маленьких действий, он руководствуется своею потребностью в анализе, справедливо говоря о

---

*) „Rien d'ennuyeux pour moi comme l'emphase germanique et romantique" (предисловие к роману „Armance").

себе: «Я — наблюдатель человеческого сердца... Это более чем привычка, это — метод». (А. Сеше[1]).

В этом отношении сходство Стендаля с Толстым поразительно. Стендаль мечтал написать трактат по логике, которой должен был служить таким же руководством или кодексом правил для повседневной жизни, каким книга Макиавели была для поведенія государей. «Он постоянно занят рассуждением; тысячи раз он повторяет себе: «Я сделаю то-то, надо сделать то-то». Он считает себя великим психологом, и на самом деле таков, но можно быть уверенным, что каждый раз как он устанавливает для себя какое-нибудь правило поведения — это будет напрасно». (А. Сеше). Его дневники также наполнены правилами и формулами, совершенно в духе молодого Толстого: «I. Выработать привычку шутить. II. Никогда не совершать ничего трагическаго по страсти, но неизменно владеть собой. Быть хладнокровным на улицах, в кафэ, в гостях.... III. Не забавляться огорчениями по поводу случившихся и потому неизбежных несчастий. Время нужное для скорби употреблять на приискание средств для того, чтобы избежать ее в будущем*).... Имея в виду, что смелым Бог владеет (audaces fortuna juvat), и что если я не сделаю ничего экстраординарнаго, то и никогда не буду иметь достаточно денег на развлечения, я решаю: *Статья первая.* На всех лотерейных тиражах в Париже (5-го, 15-го, и 25-го) я буду ставить 30 фр. на терну, 1, 2, 3. *Статья вторая.* Каждое первое число я буду давать 3 фр. Манту, чтобы он их ставил

---

*) Ср. у Толстого: «Всякую неприятную мысль обсудить: во-первых, не может ли она иметь следствий: ежели может иметь, то как отвратить их. Ежели же нельзя отвратить, и обстоятельство такое уже прошло, то, обдумав хорошенько, стараться забыть или привыкнуть к оной». (Д.М. стр. 4).

[1]) ...

на кватерну по 1 фр. на каждый тираж. *Статья третья.* Каждый месяц тратить 30 фр. на игру в карты (à la *Rouge* et *Noire*, au № 113). Так я получу право строить воздушные замки».« При всей разнице натур — то же сочетание страстности с рассудочностью, та же противоречивость и даже то же обожание музыки, и именно музыки Моцарта больше всего. Здесь — какая-то закономерность, стоящая над простой психологической эмпирикой, с точки зрения которой Стендаль и Толстой представляются почти контрастами.

Стендаля называют «реалистом». Толстой говорит, что он описал войну такою, «какова она на самом деле». Но реализм — понятие относительное, само по себе ничего не определяющее. Фоном для Стендаля, как и для Толстого, была поэтика романтиков, в которой война служила материалом для героических картин. Отступая от этой поэтики, Стендаль берет тот же материал, но разрабатывает его иначе. «Реализм» есть лишь условный и постоянно повторяющийся девиз, которым новая литературная школа борется против изжитых и ставших шаблонными и потому слишком условными приемов старой школы. Сам по себе он ничего положительного не означает, потому что содержание его определяется не сравнением с жизнью, а сравнением с иной системой художественных приемов. Война, как и всякий другой факт жизни, неисчерпаема в своем разнообразии, и, служа материалом для искусства, она может быть описана самыми разными приемами. Произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства), не на фоне жизни, «какова она на самом деле», а на фоне других, привычных методов художественнаго изображения. Стендаль, как и Толстой, берет батальную тему иначе, чем это делалось до него. В центр батальной картины

он ставит новичка (Толстовский «волонтер» или Пьер), который представляет себе войну по обычному, «романтическому» шаблону — как героическую, возвышенную борьбу с врагом. На основе этого представления Стендаль развертывает свои приемы анализа, нарушая батальный канон. Ватерлооская битва — лишь эпизод в его романе, который в дальнейшем развитии сюжета почти забывается. Но эпизод этот чрезвычайно характерен для его поэтики — и недаром Толстой развернул его в целый ряд очерков и картин. Стендалевское описание Ватерлооской битвы оценивается и французской критикой как нарушение канона: «Нет у него обобщенных взглядов, нет общего впечатления. Это-то и позволило ему дать столь верные, столь поражающие и столь новые описания сражений. Он первый указал на то мелкое, дурное, эгоистическое, тщеславное и жадное, что есть в войне, параллельно с храбростью и героизмом. После него война перестала быть эпопеей. Рядом с трагическим ужасом, рядом с театральным героизмом, если можно так выразиться, он видит героизм простодушный и даже нечто комическое в предметах, в людях и в положениях» (А. Сеше [57]). Если оставить вопрос о «верности» в стороне, то все это можно повторить, говоря о Толстом. Дальше придется еще не раз возвращаться к вопросу о влиянии Стендаля на Толстого. Приемы внутреннего монолога и «диалектики души», столь характерные для Толстого, составляют особенность и Стендалевскаго метода. То же отсутствие сюжетной композиции, та же любовь к рубрикам, к генерализациям, к рассудочному стилю, к теоретическим проблемам. Родство приемов можно наблюдать не только в Севастопольских очерках и военных сценах «Войны и мира», но и в «Юности»,[58] и в «Анне Карениной».[59]

Еще до Севастопольских рассказов Толстой написал рассказ «Рубка леса». Как и в «Набеге», рассказ ведется от первого лица, и, как в «Набеге», лицо это играет роль скорее наблюдателя, чем действователя. Здесь он не волонтер, а юнкер*), но характерно, что в начале, перед выступлением в поход, Толстой погружает его в сон, чтобы этим мотивировать особенную резкость впечатлений после возвращения к действительности: изменена только мотивировка остранения. Весь рассказ насыщен этой резкостью деталей, как бы впервые наблюдаемых—типичный для Толстого прием. Пейзажи—не обобщенные, не метафорические, а точные, воспроизведенные со всей отчетливостью пристального наблюдателя: «*Справа* виднелись крутой берег извилистой речки и высокие деревянные столбы татарского кладбища; *слева и спереди* сквозь туман проглядывала черная полоса.... Светлый круг солнца, просвечивающий сквозь молочно-белый туман, уже поднялся довольно высоко: серо-лиловый горизонт постепенно расширялся и хотя гораздо дальше, но так же резко ограничивался обманчивою белою стеною тумана.... В воздухе слышалась свежесть утреннего мороза вместе с теплом весеннего солнца; тысячи различных теней и цветов мешались в сухих листьях леса, и на торной глянцевитой дороге *отчетливо виднелись следы шин и подковных шипов*». Такие же резкие детали—в описании действующих лиц: все время указываются особенности мимики, жестов, движений и т. д. Веленчук «расставил ноги, выставил вперед свои большие черные руки и, скривив немного рот, зажмурился». Жданов—«заложив руки

*) Связь с «Набегом» устанавливается еще тем, что в одном месте рассказчик вспоминает капитана Хлопова: «Это еще было не дело, а одна потеха-с», как говорил добрый капитан Хлопов» (гл. V).

в карманы полушубка и зажмурившись, движениями головы и скул выражал свое сочувствие. Не знаю почему, в этом равномерном движении скул под ушами, которое я замечал только у него одного, я почему-то находил чрезвычайно много выражения». И так непрерывно: «заговорил Чекин, скривив рот и подмигивая .... перебил Максимов, не обращая внимания на общий хохот, и начальнически, гордо выбивая трубку о ладонь левой руки .... Веленчук полуоборотился к нему, поднял было руку к шапке, но потом опустил ее». Иногда это развивается в целую молчаливую сценку, своего рода пантомиму: «Чикин нагнулся к огню, достал палочкой уголек, наложил его на трубку и молча, как будто не замечая возбужденного в слушателях молчаливого любопытства, долго раскуривал свои корешки. Когда, наконец, он набрался достаточно дыму, сбросил уголек, сдвинул еще более назад свою шапочку и, подергиваясь и слегка улыбаясь, продолжал». В отличие от «Набега» чрезвычайно развернут диалог — не драматического типа, а скорее типа речевой характеристики. Тщательно выписаны детали народной речи, с сохранением говоров, причем язык некоторых солдат отличается особыми свойствами. Максимов особенно любит слова «происходит» и «продолжать» — солдаты «любили слушать его «происходит» и подозревали в нем глубокий смысл, хотя так же, как и я, не понимали ни слова». Чикин говорит «сихарки», «фатит» и т. д.

Есть еще одно интересное отличие от «Набега». Параллельно солдатским сценам даются сцены офицерской жизни, где тоже — целый ряд фигур. Толстой начинает здесь развертывать свойственный ему массовый параллелизм, освобождаясь от первоначальной скованности центральной личностью. В небольшом рассказе — 10 дей-

ствующих лиц и ни одного «героя». Юнкер, еще больше чем волонтер в «Набеге», служит лишь наблюдательным пунктом. Нет и той напряженности анализа и генерализации, какая заметна в «Набеге». Все несколько сглажено, смягчено. Сглажен резкий контраст между Хлоповым и Розенкранцем—он развернут здесь в сопоставлении солдатских разговоров с офицерскими. Вместо пародийного Розенкранца—скучающий Болхов, устами которого окончательно снижается романтический Кавказ: «Ведь в России воображают Кавказ как-то величественно, с вечными девственными льдами, бурными потоками, с кинжалами, бурками, черкешенками,—все это страшное что-то, а в сущности ничего в этом нету веселаго. Ежели бы они знали, по крайней мере, что в девственных льдах мы никогда не бываем, да и быть-то в них ничего веселого нет, а что Кавказ разделяется на губернии: Ставропольскую, Тифлисскую и т. д.» Вот пример Толстовского «остранения» не при помощи метафор или сравнений, а при помощи перифразы, переносящей предмет в «прозаический» ряд: «кусок материи на палке» вместо «знамени» *). Самый темп рассказа—иной, чем в «Набеге»: медленно протекают разговоры действующих лиц, развиваются подробные их характеристики, которым отводятся специальные главы, вставленные между двумя восклицаниями Веленчука, как отступление от временной последовательности рассказа (конец гл. I: «Эх-ма! трубку забыл. Вот горе-то, братцы мои!— сказал он, помолчав немного и не обращаясь ни к кому в особенности; начало гл. IV: «Эх-ма! трубку забыл. Вот горе-то, братцы мои!—по-

*) „Война и мир", VI, 215. Сатирическая или обличительная мотивировка—самый частый вид остранения у Толстого. Но есть и иные случаи.

вторил Веленчук»). В этой медлительности темпа, в развитых разговорах и характеристиках, в самой роли юнкера, сидящего у костра с солдатами, есть родство с Тургеневской манерой — следы влияния «Записок охотника», на которое уже указывалось выше. Влияние это сказывается на всей композиции вещи и на отдельных ее эпизодах — недаром Толстой собирался посвятить ее Тургеневу: «Эта мысль пришла мне потому, что когда я перечел статью, я нашел в ней много невольного подражания его рассказам» (письмо к И. И. Панаеву от 14-го июня 1855 г.) *).

Несмотря на тяготение к параллелизму и к мелочности, Толстой компонует рассказ вокруг истории Веленчука, стремясь придать очерку характер закругленной «Тургеневской» новеллы. Веленчук появляется в самом начале (его странная спячка), его восклицанием сшиваются две главы, разделенные длинным отступлением **)

*) В это же время Некрасов пишет Тургеневу: «В IX N «Соврем.» печатается посвященный тебе рассказ юнкера: *Рубка леса*. Знаешь ли, что это такое? Это очерк разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), т. е. вещь доныне небывалая в русской литературе. И как хорошо! *Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающих З. Ох* —а один офицер так просто Гамлет Щ. уезда в армейском мундире. Но все это далеко от подражания, схватывающего одну внешность».

**) Сходно с этим в „Певцах" Тургенева: «Рядчик подумал немного, встряхнул головой и *выступил вперед*. Яков впился в него глазами.... Но прежде чем я приступлю к описанию самого состязания, считаю нелишним сказать несколько слов о каждом из действующих лиц моего раcказа..... (идут характеристики Обалдуя, Моргача, Якова, Дикого - Барина) Итак, рядчик *выступил вперед* ... и т. д. Ср. еще в «Бежином луге», повидимому особенно повлиявшем на Толстого: «Я прилег под обглоданный кустик и стал глядеть кругом» (следует характеристика пяти мальчиков поочередно, как солдат у Толстого). Итак, я лежал под кустиком, в стороне и поглядывал на мальчиков». У Стерна («Тристрам Шенди») этот прием в пародийной форме (В. Шкловский).

(классификация и характеристика солдат), его смерть образует своего рода вершину рассказа. разговором об этой смерти и заканчивается рассказ. Самое описание смерти Веленчука как будто навеяно «Смертью» Тургенева. Концовкой служит лирически-окрашенный пейзаж—прием, тоже напоминающий Тургенева. Как и в «Набеге», концовка эта обрамляет рассказ, возвращая нас к костру, вокруг которого сидят солдаты—так начинается последняя (XIII) глава: «Уже была темная ночь, и только костры тускло освещали лагерь, когда я, окончив уборку, подошел к своим солдатам. Большой пень, тлея, лежал на углях.... Запах тумана и дыма от сырых дров, распространяясь по всему воздуху, ел глаза, и *та же сырая мгла* *) сыпалась с мрачного неба». Обрамляя весь рассказ, пейзаж этот особенно укрепляет последнюю главу, являясь в конце рассказа в виде повторения: «Низ пня, превратившийся в уголь, изредка вспыхивая, освещал фигуру Антонова с его седыми усами, красною рожей и орденами на накинутой шинели, чьи-нибудь сапоги, голову или спину. Сверху сыпалась *та же* печальная мгла, в воздухе слышался *тот же* запах сырости и дыма, вокруг видны были *те же* светлые точки потухавших костров и слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова; а когда она замолкала на мгновение, звуки слабого ночного движения лагеря, храпения, бряцания ружей часовых и тихого говора вторили ей.— «Вторая смена! Макатюк и Жданов!»—крикнул Максимов. Антонов перестал петь, Жданов встал, вздохнул, перешагнул через бревно и побрел к

*) Начало гл. X: «Начало смеркаться. По небу ползли сине-беловатые тучи. Туман, превратившийся в мелкую *сырую мглу*, мочил землю и солдатские шинели, горизонт суживался, и вся окрестность принимала мрачные тени».

орудиям.» Лирически замедленная интонация, резко прерванная сжатой заключительной фразой, которая возвращает к рассказу и вместе с тем останавливает его — такой прием концовки не раз повторяется у Тургенева: «Мы в'ехали в кусты: Калиныч запел вполголоса, подпрыгивая на облучке, и все глядел да глядел на зарю... На другой день я покинул гостеприимный кров г-на Полутыкина» (Хорь и Калиныч). «Стадо диких уток со свистом промчалось над нами, и мы слышали, как оно спустились на реку недалеко от нас. Уже совсем стемнело и начинало холодать; в роще звучно защелкал соловей. Мы зарылись в сено и заснули» (Ермолай и мельничиха). «Мы опять примолкли. На другом берегу кто-то затянул песню, да такую унылую.... Пригорюнился мой бедный Влас.... Через полчаса мы разошлись» (Малиновая вода).

В батальных сценах «Рубки леса» Толстой развивает приемы, намеченные в «Набеге». Там в центре стоял вопрос о храбрости — остраннялось романтическое представление о военном героизме и удальстве. Здесь никаких храбрецов нет. С одной стороны — солдаты, которые спокойно шутят под пулями, с другой — командир Болхов, который кокетничает уже не храбростью, а отсутствием ее («я не могу переносить опасности... просто я не храбр»), пародийный капитан Крафт, который рассказывает небылицы о своей храбрости, «старый кавказец» Тросенко, человек «спокойной храбрости», напоминающий капитана Хлопова. Каждому уделена особая характеристика, с обычной для Толстого мелочностью в описании мимики (масленые глазки майора Кирсанова, от которых, когда он смеялся, оставались только «две влажные звездочки»), с выдержанными особенностями речи. Характеристика Крафта сделана по тому образцу, который установлен был

Толстым в дневнике, когда он обдумывал проблему портрета и утверждал, что описать человека нельзя, а можно только описать, «как он на меня подействовал». Там сделан набросок Кноринга таким методом: «За палаткой я услыхал радостные восклицания свидания с братом и голос, который отвечал на них столь же радостно: «Здравствуй, Морда!» — Это человек непорядочный, — подумал я, — и не понимающий вещей». Здесь — тот же метод: «Длинная фигура в сюртуке генерального штаба пролезла в двери и с особенным азартом принялась пожимать всем руки. «А, милый капитан! и вы тут?» сказал он, обращаясь к Тросенке. Новый гость, несмотря на темноту, пролез до него и, к чрезвычайному, как мне показалось, удивлению и неудовольствию капитана, поцеловал его в губы. «Это немец, который хочет быть хорошим товарищем», подумал я». Вместе с тем подготовляется та «диалектика души», которая развернута потом в Севастопольских очерках. Обнажается внутренний слой душевной жизни — момент опасности выбирается Толстым именно для того, чтобы ввести свой микроскопический анализ: «Вы где брали вино? — лениво спросил я Болхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — Господи, приими дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, — и в то же мгновение над головой просвистало что-то ужасно неприятное, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро». Рядом с этим — жуткие подробности, которыми Толстой уничтожает военную романтику, — то самое, чему он научился у Стендаля. Особенно характерна в этом смысле деталь, которая введена в описание раненого Веленчука: «Ужасно тяжелое чувство произвел во мне вид его голой белой и здоровой ноги, когда с нее

сняли сапог и развязали черес». Из этой детали развертывается дальше, в Севастопольских очерках, ряд жутких картин, окончательно заслоняющих собой романтические олеографии *). Тот же прием — у Стендаля. Фабриций с ужасом смотрит на убитого солдата: «Что всего более поражало его, это необыкновенно грязные ноги трупа, с которого кто-то уже успел стащить сапоги, оставив на нем только скверные испачканные в крови панталоны... Что ужасало его всего более, так это открытый глаз покойника».

Так подготовлены Севастопольские очерки. Толстой точно сознательно идет по следам романтиков, чтобы последовательно разрушать их поэтику. Он попадает на Кавказ — как будто нарочно для того, чтобы устроить очную ставку с Марлинским и Лермонтовым и, уличив их в «неправде», ликвидировать эту романтическую затею. В «Казаках» он смело берет традиционную романтическую ситуацию — европеец среди дикарей — с обычными для этой ситуации персонажами (Оленин, Марьяна, Лукашка). [51] Но в этой ситуации нарушены все характерные отношения — романтическая трагедия пародирована. Марьяна оказывается неприступной, верной своему Лукашке; вместо романтического старца — она сама произносит суд над жалким Олениным: «Уйди, постылый!» Оленин смещен в своей роли влюбленного «интеллигента», повторяющего романтические тирады разочарованных европейцев («Коли бы вы знали, как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представятся мне вместо моей хаты, моего леса и моей любви эти гостиные, эти женщины с припомаженными

*) Ср. в первом Севастопольском очерке: «Вы увидите, как острый кривой нож входит в *белое здоровое* тело». Здесь — частый у Толстого «оксюморон», как частный случай остранения.

буклями»... и т. д.) *) и в то же время робко оглядывающегося на самого себя: «Не выходи за Лукашку. Я женюсь на тебе.— «Что же это я говорю?— подумал он в то самое время, как выговаривал эти слова.— Скажу ли я то же завтра?» И хотя он твердо решает, что скажет, но Марьяна — уже не наивная черкешенка. Романтический сюжет вывернут на изнанку: другом Оленина делается не Марьяна, а Ерошка, который оказался на месте романтических отцов или старцев, произносящих заключительное правоучение герою. Вместо слов Пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек»!— слова Ерошки: «Так разве прощаются? Дурак! дурак!... Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею! Мурло-то, мурло-то давай сюда... Я тебя люблю. Прощай!... Прощай, отец. Прощай! Буду помнить тебя!» Более того — Ерошка берет на себя совершенно новую роль, давая Оленину уроки мудрости и смелости: «На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так? Нет, отец мой, это не грех, а спасение. Бог тебя сделал, Бог и девку сделал. Все Он, батюшка, сделал. Так на хорошую девку смотреть не грех. На то она сделана, чтоб ее любить да на нее радоваться». Романтический Кавказ еще раз высмеян со всей силой Толстовского остранения: «Он не нашел здесь ничего похожего на свои мечты и на все слышанные и *читанные им* описания Кавказа: «Никаких здесь нет бурок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев **),— думал он. Люди живут как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех

*) Ср. в «Цыганах» Пушкина: «Когда б ты знала, когда бы ты воображала неволю душных городов!»

**) Ср. выше в «Рубке леса». Курсив мой.

неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет ...

Но Толстой здесь не ограничивается пародией — он возвращается к идиллическому тону Руссо и замыкает, таким образом, весь цикл этого движения. Повторяется характерное для Толстого явление — «герой» отходит на второй план, становится фоном для описания. Целый ряд глав проходит даже без всякого его участия (IV—IX), несмотря на детальное изображение его душевной жизни в начальных главах. Здесь Оленин — тот же Нехлюдов из «Утра помещика» (интересно, что и имя его то же — Дмитрий). Он так же скомбинирован из материала самонаблюдения. Особенно характерен в этом смысле мотив обновления, который так часто появляется на протяжении ранних дневников: «Уезжая из Москвы, он находился в том счастливом, молодом настроении духа, когда, сознав прежние ошибки, юноша вдруг скажет себе, что все это было не то, что все прежнее было случайно и незначительно, что он прежде не хотел жить *хорошенько*, но что теперь, с выездом его из Москвы, начинается новая жизнь, в которой уж не будет больше тех ошибок, не будет раскаяния, а наверное будет одно счастье». Общее описание жизни Оленина в Москве очень сходно с наброском автобиографических «записок» в дневнике (1850 г.): «Зиму третьего года я жил в Москве, жил очень безалаберно, без службы, без занятий, без цели; и жил так не потому, что, как говорят и пишут многие, в Москве все так живут, а просто потому, что такого рода жизнь мне нравилась. — Частью же располагает к лени и положение молодого человека в Московском свете». Оленин — «был юноша, нигде не окончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину

своего состояния и до двадцати четырех лет *) не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе». Этой характеристикой уничтожена мрачная «тайна» романтических героев. Здесь совершенно ясно отступление Толстого от традиции: «У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни *нужды.* **) Он ни во что не верил и ничего не признавал. *Но, не признавая ничего, он не только не был мрачным, скучающим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно».* И следуют указания на противоречия, хорошо знакомые нам по дневникам: «Он решил, что любви нет (ср. в дневниках: «Любви нет; есть плотская потребность сообщения, и разумная потребность в подруге жизни»), а всякий раз присутствие молодой и красивой женщины заставляло его замирать. Он давно знал, что почести и звание — вздор, но чувствовал невольно удовольствие, когда на бале подходил к нему князь Сергий и говорил ласковые речи» (ср. в дневниках: «Первый поклонился Голицыну и прошел не прямо, куда нужно»). Толстой как бы резюмирует содержание собственных дневников, когда говорит об Оленине: «Он раздумывал над тем, куда положить всю эту силу молодости, только раз в жизни бывающую в человеке, — на искусство ли, на ~~на~~ науку ли, на любовь ли к женщине, или на практическую деятельность, — не силу ума, сердца, образования, а тот неповторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть сделать из себя все, что он хочет и как ему кажется, и из всего мира все, что ему хочется». Оленин — так же, как Нехлюдов — не созданная

*) Возраст самого Толстого в 1852 г.

**) Характерная прибавка, невозможная в романтической характеристике. Курсив мой.

фигура, не образ, не герой, а лишь медиум. Характерно поэтому, что именно в *начале* повести его душевной жизни уделено столько внимания и столько мелочности, которая в дальнейшем ходе не имеет почти никакого значения.

Повторяется здесь и тот приём погружения в забытье, который был отмечен в «Утре помещика». В дороге Оленин дремлет—проходит ряд бессвязных картин-воспоминаний: девушка, в которую он был влюблен, хозяйственная деятельность в деревне (связь с Нехлюдовым — точно здесь взят следующий момент, так что образуется своеобразная хронологическая последовательность от «Отрочества» и «Юности» к «Казакам»), жизнь в Москве—с игрой в карты и цыганами, вплоть до ресторанов Мореля и Шевалье, которые упоминаются в дневниках. Дальше—опять пародирование романтических шаблонов: Воображение его теперь уже было в будущем, на Кавказе. Все мечты о будущем соединялись с образами амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей. Все это представляется смутно, неясно; но слава, заманивая, и смерть, угрожая, составляют интерес этого будущего. То с необычайною храбростью и удивляющею всех силой он убивает и покоряет бесчисленное множество горцев; то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость... Есть еще одна, самая дорогая мечта, которая примешивалась ко всякой мысли молодого человека о будущем. Это мечта о женщине. И там она, между гор, представляется воображению в виде черкешенки-рабыни, с стройным станом, длинною косой и покорными глубокими глазами. Ему представляется в горах уединенная хижина и у порога *она*, дожидающаяся его в то время, как он, усталый, покрытый пылью, кровью, славой, возвращается к ней.

и ему чудятся ее поцелуи, ее плечи, ее сладкий голос, ее покорность». Здесь—все атрибуты романтических поэм и повестей собраны воедино: Кавказ, героизм, покорная черкешенка. И как выше психологическая схема романтического скитальца разбита одной маленькой деталью—«не было нужды», так здесь сюжетная схема остраняется и пародируется дальнейшим ее развитием: «Она прелестна, но она необразована, дика, груба. В длинные зимние вечера он начинает воспитывать ее. Она умна, понятлива, даровита и быстро усваивает себе все необходимые знания. Отчего же? Она очень легко может выучить языки, читать произведения французской литературы, понимать их. Notre Dame de Paris, например, должно ей нравиться. Она может и говорить по-французски. В гостиной она может иметь больше природного достоинства, чем дама самого высшего общества. Она может петь, просто, сильно и страстно. «Ах, какой вздор!» говорит он сам себе. А тут приехали на какую-то станцию и надо перелезать из саней в сани и давать на водку. Но он снова ищет воображением того вздора, который он оставил, и ему представляются опять черкешенки, слава, возвращение в Россию, флигель-адъютантство, прелестная жена».

Но, как выше было уже замечено, пародированием романтического сюжета «Казаки» не исчерпываются — Толстой вступает в борьбу с романтикой не только для того, чтобы низвергнуть ее и наложить свое veto на все ее шаблоны, но и для того, чтобы противопоставить ей нечто другое, новое. В этом отношении очень интересно место о горах. Сначала пародируется шаблон: «Вот оно где начинается!» говорил себе Оленин, и все ждал вида *снеговых гор, про которые говорили ему*. Один раз, перед вечером, ногаец-

ямщик плетью указал из-за туч на горы. Оленин с жадностью стал вглядываться, но было пасмурно, и облака до половины застилали горы. Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое, и как он ни старался, он не мог найти ничего хорошего в виде *гор, про которые он столько читал и слышал.* Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что *особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали,* есть такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь**) к женщине, в которые он не верил,—и он перестал дожидаться гор.»[92] На место этого шаблона Толстой ставит свое описание, которое сделано согласно его методу («описание недостаточно»): описываются не самые горы, а впечатление от них—горы становятся фоном, на котором все получает новый характер: «Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. «Теперь началось», как будто сказал ему какой-то торжественный голос. И дорога, и вдали видневшаяся черта Терека, и станицы, и народ,—все это ему казалось теперь уже не шуткой. Взглянет на небо—и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу—опять горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно помахиваются у них за спинами, и лошади их перемешиваются гнедыми и серыми ногами, а горы... За Тереком виден дым в ауле, а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке, а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые, а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила, и молодость, а горы...» Вот пример не обличительного, не сатирического остраннения. Впечатлением от гор мотивируется

*) Здесь курсив Толстого

прихотливая смена деталей, резко, как бы впервые воспринимаемых благодаря присутствию этого необычного фона. Использована лирическая форма концевых повторений — нечто вроде «газэлы», с ее прикрепленными к концам определенных строк повторениями одних и тех же слов. У Толстого — это один из видов «диалектики души», и в этом смысле есть аналогия между описанием гор и многочисленными примерами снов, видений, бреда и вообще таких состояний, когда нарушается обычный порядок душевной жизни. Толстой часто употребляет этот прием — и иногда в изображении совершенно второстепенных лиц, так что мелочность этого анализа остается совершенно самоценной и не имеет никакого сюжетного или композиционного значения. В повести «Два гусара» душевное состояние корнета Ильина, лица совершенно эпизодического, изображается аналогичным приемом. Мотивировка — в том, что Ильин проиграл в карты казенные деньги: «Что теперь я буду делать?» рассуждал он. «Занять у кого-нибудь и уехать». Какая-то барыня прошла по тротуару. «Вот так глупая барыня», подумал он отчего-то. „*Занять-то не у кого. Погубил я свою молодость*". — Он подошел к рядам. Купец в лисьей шубе стоял у дверей лавки и зазывал к себе. «Коли бы восьмерку я не снял, я бы отыгрался». Нищая старуха хныкала, следуя за ним. „*Занять-то не у кого*". Какой-то господин в медвежьей шубе проехал, будочник стоит. «Что бы сделать такое необыкновенное? Выстрелить в них? Нет, скучно! *Погубил я свою молодость*».

После этого описания гор Оленин надолго исчезает. Следует «географическая» глава, описывающая местность, нравы и обычаи — тот самый hors d'oeuvre, который развернулся в «Кавказском пленнике» Пушкина в целый «отчет путешест-

венника», не связанный с событием*), и подавил собой личность пленника. У Пушкина здесь сказалась традиция описательной поэзии XVIII в.; у Толстого—возвращение к проблеме описания после изжитой романтической новеллы. Результаты сходные: Оленин, намеченный первыми главами в герои повести, начинает играть чрезвычайно пассивную роль и сосредоточивает на себе внимание только там, где Толстой пользуется им для «диалектики души», и где интересно самое изображение душевной жизни, а не фигура героя как определенно-очерченной индивидуальности (так в главе XX—Оленин в лесу).

Интересно, что между первоначальным описанием Оленина и последующим его поведением заметно некоторое противоречие, которое тоже свидетельствует о неустойчивости его фигуры как индивидуальности—иначе говоря, о том, что не на его личности строится повесть. Вначале Толстой делает специальную оговорку, выделяющую Оленина из ряда романтических героев—он не был «мрачным, скучающим и *резонирующим* юношей». Тут же это подкрепляется словами о том, что Оленин «сознавал в себе этого всемогущего бога молодости, эту *способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать*,—броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем». Но что же общего между этим Олениным первых глав и последующим Олениным—вялым, бескровным резонером, который все ищет каких-то формулировок и совершенно неспособен непосредственно, без оглядки, отдаться одному желанию или одной мысли! Резкое противоречие, которое явилось не случайно, а по необходимости и совершенно естественно: вначале Оленин изображается на

*) Письмо Пушкина к Гнедичу, 1822 г.

фоне романтических шаблонов и имеет самоценное значение, а в дальнейшем он нужен Толстому лишь как мотивировка внутренних монологов и душевной диалектики, потому что центр повести переместился. Образуется характерный для Толстого параллелизм, но, как и в «Утре помещика», он не развернут настолько, чтобы Оленин занял в повести соответствующее ему место. «Герой» слишком выдвинут, чтобы не требовать к себе специального внимания; с другой стороны — история его душевной жизни слишком не собрана, чтобы не отступить на второй план перед натиском другого материала.

Повторилось то самое, что наблюдали мы в «Утре помещика». Обернувшись Олениным, Нехлюдов остался тем же резонером, — лицом лишь сцепляющим, а не организующим повесть. Еще раз не удалось Толстому развернуть большую форму. Именно поэтому, вероятно, он напечатал «Казаков» только в 1863 году, и то под давлением внешних условий*). Это был период удаления от литературы — в это время он писал Фету: «Я живу в мире столь далеком от литературы и ее критики, что, получая такое письмо, как ваше, первое чувство мое — удивление. Да кто же такой написал «Казаков» и «Поликушку»? Да и что рассуждать о них? Бумага все терпит, а редактор за все платит и печатает». Что-то в «Казаках»

*) Повесть была передана М. Н. Каткову в уплату проигранных ему в 1862 г. денег (см. «Переписку с А. А. Толстой». Толстовский Музей, т. I. Петербург. 1911. Стр. 159). Ср. в письме Толстого, 1898 г. — по поводу неоконченных повестей: «Если я буду исправлять их, пока останусь доволен, я никогда не кончу. Обязавшись же отдать их издателю, я должен буду выпустить их tels quels. Так случилось со мной с повестью «Казаки»: я все не кончал ее; но тогда проиграл деньги и для уплаты передал в редакцию журнала». (Новый сборн. писем Л. Н. Толстого. Собрал П. А. Сергеенко. Под ред. А. Е. Грузинского. М. 1912. Стр. 165).

ему самому нравилось, но конечно не Оленин, а скорее Марьяна и Ерошка. Эту часть повести он, вероятно, и разумеет, когда в том же письме говорит, что «Казаки» — «с сукровицей, хотя и плохо». Повесть эта, повидимому, составляет часть задуманного им большого романа — к мысли о нем он возвращается и позже; в дневнике 1865 г. есть запись: «Читал Троллопа — хорошо. Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий — Бреддон, мои Казаки *(будущие)*».[93] Неоконченный автобиографический роман, неоконченный «роман русского помещика», неоконченный Кавказский роман — таков неизбежный результат тех исканий новой формы, которым предан Толстой этого периода.

2.

Большие формы временно оставлены — Толстой переходит к военным «статьям», к фельетонам, которые он собирался писать каждый месяц. Вместо новеллы — движущаяся панорама, построенная на скрещивании двух восприятий: восприятия постороннего наблюдателя, резко замечающего все детали (волонтер в «Набеге»), и восприятия военного профессионала. Создаются парадоксальные сочетания, которыми нарушается батальный канон романтиков. Таков первый Севастопольский очерк («Севастополь в декабре 1854 года»). Меняется самый материал — вводятся такие элементы, которые прежде оставались вне искусства. Пародийных приемов здесь уже нет, но ясно, от какого шаблона отступает Толстой, нашедший себе опору в Стендале: «Да! вам непременно предстоит разочарование, если вы в первый раз в'езжаете в Севастополь. Напрасно вы будете искать хоть на одном лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма,

готовности к смерти, решимости,—ничего этого нет: *вы видите будничных людей, спокойно занятых будничным делом,* так что, может быть, вы упрекнете себя в излишней восторженности, усомнитесь немного в справедливости понятия о геройстве защитников Севастополя, которое составилось в вас по рассказам, описаниям и по виду и звукам с Северной стороны». И вот—вместо картины боя описание госпиталя. Центр тяжести перемещен: «Вы увидите, как острый кривой нож входит в белое здоровое тело; увидите, как с ужасным, раздирающим криком и проклятиями раненый вдруг приходит в чувство; увидите, как на носилках лежит, в той же комнате, другой раненый и, глядя на операцию товарища, корчится и стонет, не столько от физической боли, сколько от моральных страданий ожидания,—увидите ужасные, потрясающие душу зрелища; *увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами,* а увидите войну в настоящем ее выражении,— в крови, в страданиях, в смерти...»

Недаром Толстой выбрал для этого очерка форму обозрения—его зритель, которого он водит за руку по всем достойным внимания пунктам и заставляет прислушиваться и приглядываться («вы смотрите», «вы входите», «вы непременно испытаете» и т. д.), даже не волонтер, а любопытствующий корреспондент, который реагирует на каждое впечатление, резко меняя свое восприятие. Так мотивируются нужные Толстому парадоксы. После госпиталя—картина похорон офицера, «с розовым гробом и музыкой и развевающимися хоругвями; до слуха вашего долетят, может быть, звуки стрельбы с бастионов, но это не наведет вас на прежние мысли; *похороны покажутся вам весьма красивым воинственным зре-*

лищем, звуки — весьма красивыми воинственным звуками, и вы не соедините ни с этим зрелищем ни с этими звуками мысли ясной, перенесенной на себя, о страданиях и смерти, как вы это сделали на перевязочном пункте». Батальные сцены остраннены будничными деталями, которые, тоже не без парадоксальности, выносятся на первый план: «Это *он* с новой батареи нынче палит, — прибавит старик, *равнодушно поплевывая на руку»;* фурштатский солдатик «спокойно мурлыкает себе что-то под нос» и исполняет свое дело «так же спокойно, самоуверенно и равнодушно, как бы все это происходило где-нибудь в Туле или в Саранске»; молоденький офицер жалуется, что на 4-ом бастионе плохо — но не от бомб и пуль, как можно ожидать, а *«оттого, что грязно»;* на са́мом бастионе («Так вот он, 4-й бастион, вот оно, это страшное, действительно ужасное место!» думаете вы себе, испытывая маленькое чувство гордости и большое чувство подавленного страха») — матросы играют в карты под бруствером, а офицер *«спокойно свертывает папироску из желтой бумаги»* (деталь эта особенно укреплена тем, что повторена еще раз после описания раненого матроса: «Это каждый день этак человек семь или восемь», говорит вам морской офицер, отвечая на выражение ужаса, выражающегося на вашем лице, *зевая и свертывая папироску из желтой бумаги);* офицер отдает приказание стрелять — и матросы «живо, весело, *кто засовывая в карман трубку, кто дожевывая сухарь*, постукивая подкованными сапогами по платформе, пойдут к пушке и зарядят ее».

Первый Севастопольский очерк — своего рода программная статья к следующим очеркам. Тут Толстой совершенно избавил себя от посредничества Нехлюдовых и Олениных, но характерно,

что чье-то предполагаемое восприятие оказалось ему необходимым. От своего лица (как у Пушкина — «Выстрел», «Станционный смотритель», «Капитанская дочка») Толстой никогда не пишет, потому что он, в сущности, никогда не *повествует*. Развитие чисто-повествовательной формы было делом предыдущего поколения (30-х годов) — эпоха Толстого и Достоевского есть кризис повествовательной прозы. Достоевский развертывает диалог, сокращая до минимума описательную и повествовательную часть и придавая ей характер суб'ективного комментария; Толстой развивает конкретную мелочность в описаниях и соединяет ее с генерализацией. Неудивительно, что после них русский роман останавливается в своем развитии, и на смену ему являются анекдоты Чехова. Тургенев заканчивает собой период повествовательной прозы, возобновленный после Карамзина Нарежным, Марлинским, Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым и развернувшийся в целый поток повестей и романов. После них повествовательная проза отходит на второй план и создает младшую линию прозы, которая ищет спасения от Тургеневскаго языка в народных диалектах и древне-русском сказе — Вельтман, Даль, Мельников-Печерский, Лесков.[1] Линия эта возродилась и дала новые образцы в современной прозе, преодолевшей канон Толстого и его подражателей — у Ремизова, у Кузмина, у Замятина и др.

Таково в сжатом виде движение русской прозы XIX в. В этом смысле творчество Толстого есть кризис художественной прозы, и долго русская литература живет под гнетом канонизации этого кризиса. Здесь — настоящий, органический, сверхличный источник Толстовской «рассудочности» и «двойственности». Толстой сам чувствовал это и очень точно выражал свое чувство в письмах

к Страхову (1872 г.), указывая на особенное положение русской литературы, еще не имеющей своей прочной традиции: «Правда что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том—не ложной ли прием, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал, а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать поскорее свои драгоценные мысли, стенографировать или вспомнить, что и «Бедная Лиза» читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов языка..... *Я изменил приемы своего писания и языка, не потому, что рассуждаю, что так надобно, а потому, что даже Пушкин мне смешон*.... Последняя волна, поэтическая парабола, была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные и ушла под землю, другая линия пошла в изучение народа и выплывет, Бог даст, а Пушкина период умер, совсем сошел на нет»[95].

Гораздо позже, в 1895 году, Толстой, в беседе с Л. Я. Гуревич, возвращается к этому же вопросу и чрезвычайно ясно формулирует: «Прежде всякие описания давались с трудом даже более крупным талантам, теперь это стало легко всякому.... Вы спросите меня, почему же тогда, еще не особенно давно, во времена Пушкина и Гоголя, искусство стояло на такой высоте? Я думаю, что *в то время искусство еще вырабатывалось, нужно было выработать форму—форма не давалась как что-то готовое*, что можно очень легко сделать внешним средством—затверженными и всем доступными техническими приемами.... Оттого в искусстве того времени все было так свежо... даже Гоголевский Ноздрев, сидящий на полу и хватающий за платье танцующих. *Но искусство, начавшееся у нас в то время, выработало форму*,

сделало ее доступной для всех и теперь разлагается».[26] Тут, между прочим, с совершенной ясностью различаются форма (о «содержании» нет и речи) и простая техника как навык, — понятия, которые с таким рутинным упорством до сих пор смешиваются в сознании большинства людей, толкующих и пишущих о литературе.

В повествовательной прозе основной тон дается рассказчиком, который и образует собой фокусную точку зрения. Толстой всегда — вне своих действующих лиц, поэтому ему нужен медиум, на восприятии которого строится описание. Эта необходимая ему форма создается постепенно. Собственный его тон имеет всегда тенденцию развиваться вне описываемых сцен, парить над ними в виде генерализаций, поучений, почти проповедей *). Проповеди эти часто принимают характерную декламационную форму, с типичными риторическими приемами. Так начинается второй Севастопольский очерк («Севастополь в мае 1855 года»): «Уже шесть месяцев прошло с тех пор, как просвистало первое ядро с бастионов Севастополя и взрыло землю на работах неприятеля, и с тех пор *тысячи бомб, ядер и пуль не переставали* летать с бастионов в траншеи и из траншей в бастионы, и ангел смерти *не переставал* парить над ними. *Тысячи* людских самолюбий успели оскорбиться, *тысячи* — успели удовлетвориться, надуться, *тысячи* — успокоиться в об'ятиях смерти. Сколько розовых гробов и полотняных покровов! А *все те же* звуки раздаются с бастионов, *все так же* с невольным трепетом и страхом смотрят в ясный вечер французы из своего лагеря на желтоватую изрытую землю бастионов Севастополя.... *все так же* в трубу рассматривает с вышки телеграфа штурманский унтер-офицер

*) Недаром Толстой еще в 1851 году писал проповеди.

пестрые фигуры французов..... и *все с тем же* жаром стремятся с различных сторон света *разнородные* толпы людей с еще более *разнородными* желаниями к этому роковому месту. А вопрос не решенный дипломатами, все еще не решается порохом и кровью». Типичная речь оратора или проповедника—с нарастающей интонацией, с эмоциональными повторениями, с фразами широкого декламационного стиля, рассчитанными на большую толпу слушателей. Тон этот проходит через всю вещь, возвращаясь в ударных местах очерка Так—глава XIV, отделяющая первый день от второго, целиком написана в том же стиле, с теми же приемами: «*Сотни* свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких, надежд и желаний, с окоченелыми членами лежали на росистой цветущей долине, отделяющей бастион от траншеи, и на ровном полу часовни мертвых в Севастополе: *сотни* людей с проклятиями и молитвами на пересохших устах ползали, ворочались и стонали, одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта,—*а все так же, как и в прежние дни,* загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, *и все так же, как и прежние дни,* обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплывало могучее, прекрасное светило». Схема обеих «проповедей» совершенно одинакова: «тысячи... тысячи... а все те же... все так же... и все с тем же..... сотни... сотни... а все так же, как и в прежние дни... и все так же, как и в прежние дни...» Для ораторских приемов еще чрезвычайно характерны такие обобщающие антитезы, как

«тысячи.... успели *оскорбиться*, тысячи — успели *удовлетвориться*» или «сотни тел, полных разнообразных, *высоких и мелких*, надежд и желаний.... сотни людей с *проклятиями и молитвами*». Так же написано заключение, которое вместе с приведенными кусками образует, действительно, целую проповедь: «Да, на бастионе и на траншее выставлены белые флаги, *цветущая долина* наполнена мертвыми телами, *прекрасное солнце* спускается к синему морю, и *синее море*, *) колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения...» и т. д.

Таков один масштаб этого очерка — масштаб крупных долей. Под ним располагаются деления иного, «Стендалевского» масштаба. Здесь появляется ряд действующих лиц, которых в первом очерке не было совершенно. И замечательно, что первое появляющееся лицо, штабс-капитан Михайлов, описан с такой мелочностью, точно ему предстоит дальше роль главного героя, вокруг которого должны расположиться события: сообщаются не только подробности его наружности и одежды, но и его воспоминания о «голубоглазой Наташе», его мысли, мечты и надежды. На самом деле Михайлов потом отступает совершенно на второй план — и мелочность эта остается самоценной. В связи с вопросом о повествовательной прозе и о приемах Толстого интересно здесь остановиться на том, как Толстой описывает Михайлова. Как уже не раз указывалось — это всегда предмет особенного внимания и заботы для Толстого. В прозе повествовательного типа

*) Отмечаю курсивом слова, связывающие это место с предыдущим.

тон и способ описания действующих лиц определяется тоном рассказчика и требованиями сюжета. Иногда действующее лицо описывается сначала как бы со стороны—точно рассказчик сам еще не знает его, а только разглядывает. Так часто *вводятся* персонажи, чтобы после, когда роль их определяется, так или иначе развернуть подробную характеристику. Толстой не рассказывает и не строит сюжетной новеллы—он не *вводит* своего персонажа, а сразу ставит его. Но описание со стороны, более того—описание, как бы проведенное сквозь чье-то чужое восприятие, есть обычный и необходимый Толстому прием (ср. портрет Кноринга, Крафта и т. д.). Своеобразно решена эта проблема во втором Севастопольском очерке. Сначала—описание совершенно со стороны: «Высокий, немного сутуловатый пехотный офицер, натягивая на руку не совсем белую, но опрятную перчатку, вышел из калитки одного из маленьких матросских домиков, настроенных на левой стороне Морской улицы, и, задумчиво глядя себе под ноги, направился в гору к бульвару. Выражение некрасивого лица этого офицера *не изобличало* больших умственных способностей, но простодушие, рассудительность, честность и склонность к порядочности. Он был дурно сложен, не совсем ловок и как будто стыдлив в движении. На нем была мало поношенная фуражка, тонкая, немного странного лилового цвета шинель, из-под борта которой виднелась золотая цепочка часов, панталоны со штрипками и чистые, блестящие опойковые сапоги. *Он должен был быть* или немец, ежели бы не изобличали черты лица его чистого русского происхождения, или адъютант, или квартирмейстер полковой (но тогда бы у него были шпоры), или офицер, на время кампании перешедший из кавалерии, а может и из гвардии».

Описание сопровождается даже догадками и размышлением, так что момент появления персонажа как бы на самом деле совпадает с моментом разглядывания его самим автором, который еще не знает, кто это такой. Но игры иллюзией здесь никакой нет—это обычный способ Толстовского описания, только лишенный в данном случае всякой мотивировки, хотя бы в лице того юнкера, который в «Рубке леса» рассматривает Крафта. Что это так, доказывается резким переходом от этой части описания к дальнейшей: «*Он, действительно, был* офицер, перешедший из кавалерии, и в настоящую минуту, поднимаясь к бульвару, *думал* о письме, которое сейчас получил от бывшего товарища, теперь отставного, помещика Т. губернии и жены его, бледной голубоглазой Наташи, своей большой приятельницы. Он *вспомнил* одно место письма...» и т. д. От разглядывания со стороны—к сообщению того, что думал и о чем вспомнил Михайлов. Дальше—целый внутренний монолог: мечты о том, как он получит Георгия, «а потом опять будет дело, и мне, как известному человеку, поручат полк... подполковник... Анну на шею... полковник...» И все эти подробности—эта голубоглазая Наташа и помещик Т. губернии, письмо которого в ковычках приводится здесь же (с наивной мотовировкой, что Михайлов *вспомнил* одно место из него)—все это не развивается дальше. Появляются другие лица, среди которых Михайлов не только не выделяется своей ролью, но наоборот—часто совершенно стушевывается и уступает место им.

Намеченная в «Рубке леса» диалектика души развертывается здесь в целую сестему. Второй очерк сосредоточен на изображении батальных сцен. Дается ряд внутренних монологов, обнажающих скрытый механизм душевной жизни

каждого. Все действующие лица — Михайлов, Праскухин, Калугин, Гальцин, Пест — поочередно проходят через химический метод Толстого. Михайлов должен итти со своей ротой в ложементы: «*Наверное мне быть убитым нынче*, я чувствую. И главное, что не мне надо было идти, а я сам вызвался. И уж это всегда убьют того, кто напрашивается. И чем болен этот проклятый Непшисецкий? Очень может быть, что и вовсе не болен: а тут из-за него убьют человека, *непременно убьют.* Впрочем, ежели не убьют, то верно представят. Я видел, как полковому командиру понравилось, когда я сказал: позвольте мне идти, ежели поручик Непшисецкий болен. Ежели не выйдет майора, то Владимира наверно. Ведь я уж *тринадцатый* раз иду на бастион. *Ох, 13 — скверное число. Непременно убьют*, чувствую, что убьют...» и т. д. Калугин идет к бастиону: «Ах, скверно! подумал Калугин, испытывая какое-то неприятное чувство; и ему тоже пришло предчувствие, т. е. мысль очень обыкновенная, — мысль о смерти. Но Калугин был самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют храбр одним словом. Он не поддался первому чувству и стал ободрять себя». Но дальше с Калугиным повторяется то же; что было с Михайловым: «Ему вдруг сделалось страшно: он рысью пробежал шагов пять и прилег на землю. Когда же бомба лопнула, и далеко от него ему стало ужасно досадно на себя, и он встал, оглядываясь, не видал ли кто-нибудь его падения... Он, который всегда хвастался, что никогда не нагибается, ускоренными шагами и чуть-чуть не ползком пошел по траншее. «Ах! нехорошо! — подумал он, споткнувшись, — непременно убьют». В одном месте — когда Михайлов вместе с Паскухиным идут из ложементов — даются параллельные монологи их обоих: «Чорт возьми! как они

тихо идут,— *думал Праскухин*, беспрестанно оглядываясь назад, шагая подле Михайлова.— Право, лучше побегу вперед: ведь я передал приказание . . . Впрочем, нет: ведь могут рассказывать потом, что я трус! Что будет, то будет: пойду рядом». —«И зачем он идет за мной?—*думал со своей стороны Михайлов.*— Сколько я ни замечал, он всегда приносит несчастие. Вот она летит, прямо сюда, кажется».

Сцены страха сменяются сценами смерти и ранения. Развертываются внутренние монологи, особенность которых в том, что они идут в разрез с действительностью. Смерть Праскухина описана иносказательно — сам он не догадывается, что умрет: «Слава Богу! я только контужен . . . Верно я в кровь разбился, как упал», подумал он . . . Потом какие-то красные огни запрыгали у него в глазах, а ему показалось, что солдаты кладут на него камни; огни все прыгали реже и реже, камни, которые на него накладывали, давили его больше и больше. Он сделал усилие, чтобы раздвинуть камни, вытянулся и уже больше не видел, не слышал, не думал и не чувствовал. *Он был убит на месте осколком в середину груди*». Здесь уже нельзя говорить о «реализме», о «правде» — свидетелями и судьями могли быть, очевидно, только умершие. Самый материал обязывает, чтобы мы говорили о приеме. И характерно, что Толсто́му не столько нужен факт смерти (потому что никакого сюжетного значения смерть Праскухина не имеет), сколько процесс *умирания*. Праскухин сделан посторонним самому себе — это тот же прием, который знаком нам в иных мотивировках. То же разложение душевной жизни, как бы наблюдаемой со стороны, причем здесь этот анализ усилен тем, что действительный смысл всего наблюдаемого — совсем иной. Совершенно так же

поступает Толстой с Михайловым; но отношение обратное: «Все кончено: убит», подумал он, когда бомбу разорвало..., и он почувствовал удар и жестокую боль в голове. «Господи! прости мои согрешения», проговорил он, всплеснув руками, приподнялся и без чувств упал навзничь... «Это душа отходит, — подумал он. — Что будет *там*? Господи! прими дух мой с миром»... *Он был камнем легко ранен в голову*».

В этом контрастном сопоставлении скрыт типичный Толстовский парадокс, остраняющий традиционное «литературное» представление о смерти — особенно о смерти героической. Толстой как бы говорит то же, что́ он говорил о Кавказе: люди умирают совсем не так, как принято об этом писать. Не такова природа, как ее изображают, не такова война, не таков Кавказ, не так выражается храбрость, не так люди любят, не так живут и думают, не так, наконец, умирают — вот общий источник всей Толстовской системы. Близится самое роковое и вместе с тем неизбежное для Толстого «не то» — не таково искусство, как об нем пишут и думают. В этом смысле Толстой, действительно, канонизатор кризиса — обличительные, разрушительные силы скрыты почти в каждом его приеме. Толстой — не зачинатель, а завершитель. Это хорошо чувствовал Достоевский, когда писал Страхову (1871 г.): «А знаете, ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что́ имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним».[97]

Недаром второй Севастопольский очерк развернут на фоне нравственной проповеди. Недаром в конце Толстой как бы с недоумением оглядывается на свое произведение: «Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в

этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны. Ни Калугин со своею блестящею храбростью — bravoure de gentilhomme — и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой, безвредный человек, хотя и павший на брани за веру, престол и отечество, ни Михайлов со своею застенчивостью, ни Пест, ребенок без твердых убеждений, не могут быть ни злодеями, ни героями повести». Тут уже нет ни капитана Хлопова, ни даже Веленчука. Микроскопический анализ и химическая реакция уничтожили даже эти образы. Механизм душевной жизни оказался у всех одинаковым. Юнкер Пест рассказывает, как он заколол француза; но Толстой, так сказать, вмешивается в его рассказ и, даже не заботясь ни о какой мотивировке, прямо и сурово говорит: «Но вот как это было действительно». И вместо подвига, вместо героизма — что-то нелепое, непонятное, совершающееся помимо его воли и сознания, как-будто во сне: «Пест был в таком страхе, что решительно *не помнил*, долго ли, куда и кто, что. Он шел *как пьяный*. Но вдруг со всех сторон заблестел миллион огней, засвистело, затрещало *что-то*. Он закричал и побежал *куда-то*, потому что все бежали и все кричали. Потом он споткнулся и упал на *что-то*... *Кто-то* взял ружье и воткнул штык во *что-то* мягкое. „Ah, Dieu!" закричал *кто-то* страшным, пронзительны голосом, и тут только Пест понял, что он заколол француза. Холодный пот выступил у него по всему телу, он трясся как в лихорадке и бросил ружье. Но это продолжалось только одно мгновение: ему тотчас же пришло в голову, что он — герой».

Так развернулся в руках Толстого сравнительно скромный метод Стендаля. Толстой *уличает* на каждом шагу своих же действующих лиц. Тот же Пест рассказывает, как он разговаривал с

французскими солдатами во время перемирия; Толстой опять вмешивается со своими показаниями: «В сущности же, хотя и был на перемирии, он не успел сказать там ничего особенного... и уже дорогой придумал те французские фразы, которые теперь рассказывал». Калугин, князь Гальцин и один полковник ходят по бульвару и говорят о вчерашнем деле: «Главною путеводительною нитью разговора, как это всегда бывает в подобных случаях, было не самое дело, а участие, которое принимал рассказывающий в деле. Лица и звук голосов их имели серьезное, почти печальное выражение, как будто потери вчерашнего дня сильно трогали и огорчали каждого; *но, сказать по правде*, так как никто из них не потерял очень близкого человека, это выражение печали было выражение официальное, *которое они только считали обязанностью выказывать*. Калугин и полковник были бы готовы каждый день видеть такое дело, с тем чтобы только каждый раз получать золотую саблю и генерал-майора, *несмотря на то, что они были прекрасные люди*». Снижается представление не только о героях, но и о просто «прекрасных людях», душевный состав которых оказывается более сложным, чем об этом принято писать, и вместе с тем более простым — у всех одинаковым. Недаром Толстой сравнивал людей с реками — «вода во всех одинакая и везде одна и та же». Это все та же постоянная у Толстого система *отступления* — «люди не бывают такими». И потому он неизменно держится в стороне от своих персонажей — одинаково близкий и одинаково далекий им всем. Во втором Севастопольском очерке его личная роль как автора сводится к постоянному вмешательству в разговоры и поступки персонажей, к постоянным показаниям, что́ они *на самом деле* чувствуют и думают.

После всех этих обличений он описывает одну жуткую сцену, чтобы ею покончить со всеми этими «возвышающими обманами» и, противопоставив им «низкую истину», перейти к своему проповедническому тону: «Но довольно. Посмотрите лучше на этого десятилетнего мальчишку, который в старом — должно быть отцовском — картузе, в башмаках на босу ногу и нанковых штанишках, поддерживаемых одною помочею, с самого начала перемирия вышел за вал и все ходил по лощине, с тупым любопытством глядя на французов и на трупы, лежащие на земле, и набрал полевые голубые цветы, которыми усыпана эта долина. Возвращаясь домой с большим букетом, он, закрыв нос от запаха, который наносило на него ветром, остановился около кучки снесенных тел и долго смотрел на один страшный безголовый труп, бывший ближе к нему. Постояв довольно долго, он подвинулся ближе и дотронулся ногой до вытянутой окоченевшей руки трупа. Рука покачнулась немного. Он тронул ее еще раз и крепче. Рука покачнулась и опять стала на свое место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побежал прочь, к крепости». Сходная деталь есть у Стендаля (Фабриций натыкается на обезображенный труп солдата и, по предложению маркитантки, трясет его за руку), но характерны для Толстого эти усиливающие средства — ребенок, голубые цветы. Детей Толстой, вообще, употребляет часто для обличительного остранения; в этом же очерке маленькая девочка принимает бомбы за звезды: «Звездочки-то, звездочки так и катятся! . . . Вон, вон еще скатилась. К чему это так? а, маынька?» Интересно, что немного раньше Калугин и Гальцин тоже говорят о сходстве бомб со звездами, но здесь — обратное сравнение: «А эта большая звезда — как ее зовут? — *точно как бомба*».

Композиционные приемы Толстого в обоих Севастопольских очерках сходны с теми, которые он употреблял раньше—т. е. расположение сцен по простому движению времени, обычно в пределах одного дня, и обрамление или кольцевое построение. Первый очерк открывается утренней зарей, а кончается вечерней; при этом в начале звуки голосов, долетающих по воде, соединяются со звуками стрельбы, а в конце—«по воде разносятся звуки какого-то старинного вальса, который играет полковая музыка на бульваре, и звуки выстрелов с бастионов, которые странно вторят им». Во втором очерке композиция сложнее. Во-первых — указанное выше обрамление проповедью, при чем так как очерк этот охватывает два дня (гл. II-XIV, гл. XV-до конца), то на границе их есть своя концовка, совершенно повторяющая вступительную часть («Сотни свежих окровавленных тел . . .» и т. д.) и образующая, таким образом, своего рода кольцо. Сцены первой части заключены в пределы одного дня; первая сцена изображает бульвар, где «*около павильона* играла полковая музыка, и толпы военного народа и женщин *празднично* двигались по дорожкам»; вторая часть, которая вся в целом (всего две главы) служит заключением, открывается повторением той же сцены: «На другой день вечером *опять* егерская музыка играла на бульваре и *опять* офицеры, юнкера, солдаты и молодые женщины *празднично* гуляли *около павильона* и по нижним аллеям из цветущих душистых белых акаций» (ср. в главе III: «Внизу по тенистым пахучим *аллеям белых акаций* ходили и сидели уединенные группы»).

В «Набеге», «Рубке леса» и в двух первых Севастопольских очерках Толстой не только развернул свои приемы описания батальных сцен, но и довел их до канонизации. В третьем очерке

(«Севастополь в августе 1855 года») Толстой уже повторяет самого себя. Основные приемы здесь — уже знакомые по прежним вещам. Повторяется даже прием, которым во втором очерке был описан Михайлов: «Офицер был, *сколько можно было заключить о нем в сидячем положении*, невысок ростом, но чрезвычайно широк, и не столько от плеча до плеча, сколько от груди до спины; он был широк и плотен, шея и затылок были у него очень развиты и напружены» *). Следует указание различных деталей наружности, после чего — опять резкий переход: «Офицер был ранен 10 мая осколком в голову... и теперь, чувствуя себя уже с неделю совершенно здоровым, из симферопольского госпиталя ехал к полку». Еще дальше дается и душевная его характеристика, с обычными для Толстого резкими и парадоксальными сочетаниями. Таким образом, первоначальный портрет сделан с точки зрения чужого восприятия («насколько можно было заключить») не потому, что оно принадлежало рассказчику — тому «я», которое должно было бы определить собой тон и построение дальнейшего рассказа, — а потому, что таков метод описания, имеющий лишь местное, а не композиционное значение. Как было и раньше, офицер этот (Козельцов старший) вовсе не становится героем рассказа, несмотря на все по-

*) Ср. описание Марки в дневнике: «Когда он сидит, вы скажете, что он среднего роста мужчина и хорошо сложенный». (Стр. 89) Все описание, как уже говорилось в гл. I, сделано со стороны. Интересно, что та же деталь повторена в «Войне и мире» - в описании полкового командира: «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, плотный и *широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому*». (Т. I, ч. II, гл. I.) Устойчивость такой детали свидетельствует об устойчивости самого метода — подчеркивать в наружности уродливые или странные черты и этим диссонансом усиливать восприятие.

дробности описания. Более того, целая страница (гл. V) отводится описанию одного офицера, который больше даже не появляется и имя которого остается неизвестным. Зато известно, что в Петербурге он «мечтал о бессмертном венке славы и генеральских эполетах», а потом, оставшись на первой станции один, «с изжогой и запыленным лицом», раскаялся в своем легкомыслии и «из героя, готового на самые отчаянные предприятия, каким он воображал себя в П., в Джанкой он прибыл жалким трусом». Продолжается метод расслаивания душевной жизни и «уличения». На предложение старшего брата ехать с ним сейчас в Севастополь младший Козельцов отвечает: «Прекрасно! сейчас и поедем» («со вздохом»), а сам думает: «Сейчас прямо в Севастополь, в этот ад... ужасно!» Братья говорят об офицере, заведывавшем обозом: «Ведь эта каналья из Турции тысяч 12 вывез...— И Козельцов стал распространяться о лихоимстве, немножко (*сказать по правде*) с той особенной злобой человека, который осуждает не за то, что лихоимство — зло, *а за то, что ему досадно; что есть люди, которые пользуются им*».

Знакома нам и психология новичка, попадающего на войну и не находящего в ней ничего из своих мечтаний. Таков Володя Козельцов. По дороге в Севастополь он мечтает (*дорога* у Толстого—постоянная мотивировка таких внутренних монологов): «Два брата, дружные между собой, оба сражаются с врагом... Вот мы нынче приедем... и вдруг прямо на бастион: я с орудиями, а брат с ротой, и вместе пойдем. Только вдруг французы бросятся на нас. Я—стрелять, стрелять: перебью ужасно много; но они все-таки бегут прямо на меня... французы бросятся на брата. Я побегу, убью одного француза, другого и спасаю брата. Меня ранят в одну руку, я

схвачу ружье и все-таки бегу»... и т. д. И в ответ на эти мечты — Толстовское «не так», сказанное устами старшего Козельцова: «*Война совсем не так делается, как ты думаешь, Володя*». Все дальнейшее должно разрушить мечты Володи: «Все, что он видел и слышал, было так мало сообразно с его прошедшими, недавними впечатлениями... и так мало все, что он видел, было похоже на его прекрасные, радужные, великодушные мечты... И все это вместо той исполненной энергии и сочувствия героической жизни, о которой он мечтал так славно» *).

Неудивительно, что третий очерк был встречен критикой не с таким восторгом, как прежние вещи Толстого: «нет действия, а есть только картины и портреты. Портреты действующих лиц, преимущественно солдат, были уже изображены автором в первом рассказе, где мы познакомились с тою хладнокровною стойкостью, с тем пренебрежением опасности, которая составляла силу защитников Севастополя. В следующих картинах, после того, как портреты были уже очень хорошо обрисованы, мы ждали действия, жаждали рассказов о происшествиях, а гр. Толстой в двух следующих описаниях, «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе», явился тем же психологом-наблюдателем, от которого не ускользает ни одна мелочь... Под Севастополем, как и в простом, обыденном набеге на горцев, автор вздумал снова приковать нас к своим наблюдениям над психологическими явлениями в

*) Ср. у Стендаля: «Нужно было оторвать от сердца все прекрасные мечты о высокой рыцарской дружбе героев *Освобождения Иерусалима*!... Нет, видно, война не является таким благородным, единодушным порывом жаждущих славы душ, каким он воображал ее себе на основании воззваний Наполеона!» (Стр. 61 и 62).

душе юноши! Можно ли сделать подобный промах? Действие происходит громадное, а мы сидим с юношей в одном уголку картины и смотрим не на общую картину приступа, сражения и отступления — нет, мы смотрим, как чувства испуга, гордости и отчаянной храбрости меняются в душе благородного юноши! Автору следовало бы назвать свой рассказ: «Прапорщик Володя Козельцов под Севастополем», а не «Севастополь в августе». [98]

При всей своей наивности отзыв этот верно схватывает особенность Толстовского метода и верно указывает на его постоянство. Но построение третьего очерка отличается некоторыми новыми чертами, особенно характерными для будущего Толстого. Очерк этот — самый большой из военных рассказов. Описанные в нем события совершаются на протяжении не одного, а несколько дней. Количество изображенных лиц — значительно большее, чем в прежних вещах. В связи с этим являются новые приемы композиции. Здесь нет уже простого обрамления или замыкания в кольцо, нет и проведенной сквозь очерк проповеди, которая во втором очерке скрепляет все его части. Вместо этого — движение двух линий, временной параллелизм. Два основных лица сделаны братьями — этим укрепляется их положение среди остальных действующих лиц (вернее было бы сказать — разговаривающих лиц) и этим же мотивируется самый параллелизм, к которому естественно тяготеет Толстой. Параллелизм этот нужен Толстому не для развертывания фабулы (в этом случае параллели необходимы должны, в конце концов, скрещиваться и потому представляют собой только кажущиеся параллели — сюжетный прием, употребленный, например, Пушкиным в «Метели»), а для связывания сцен, в сущности независимых

друг от друга—т. е. параллелизм в чистом виде. Мотивировка родством—частый у Толстого композиционный прием для соединения нескольких лиц и групп воедино. Здесь—первый случай такой мотивировки. И действительно—весь очерк построен по принципу временного параллелизма, причем параллели эти так и не сходятся. Братья встречаются (гл. VI) и едут вместе в Севастополь; тут они решают идти порознь на 5-ый бастион—Толстой разлучает их, чтобы начать движение по двум линиям, причем здесь же дает понять, что линии эти уже не встретятся: «Больше ничего не было сказано *в это последнее прощание между двумя братьями*» (конец гл. XI). Начинается линия Володи (главы XII-XIV), которая прерывается его сном («он заснул скоро покойно и беспечно, под звуки продолжавшегося треска и гула бомбардирования и дрожания стекол»); идет линия старшего брата, которая начинается с того момента, когда братья расстались (возвращение назад: «Старший Козельцов, встретив на улице солдата своего полка, с ним вместе направился прямо к 5-му бастиону», гл. XV); эта линия опять прерывается игрой Козельцова в карты (гл. XVII), возобновляется линия Володи (главы XVIII-XXIII)—которая заканчивается сообщением о начавшемся штурме. Описанию штурма посвящена особая глава (XXIV), которая подготовляет две следующие: судьба старшего Козельцова и судьба Володи. Оба гибнут—их смерть и описана в этих двух главах. Здесь нет того контрастного сопоставления, которое наблюдается во втором очерке (Праскухин — Михайлов); описание именно их смерти мотивируется уже тем, что они братья, и что весь очерк построен на параллелизме этих двух линий, но некоторый иронический контраст все-же заметен. Старший Козельцов гибнет как герой—почти так, как мечталось Володе; он бро-

сается в бой с криком: «Вперед, ребята! Ура—а!» и в порыве храбрости («Козельцов был уверен, что его убьют; это-то и придавало ему храбрости»—типичный парадокс) не чувствует, что он ранен. Володя гибнет бессмысленно и жалко: «что-то в шинели ничком лежало на том месте, где стоял Володя». Последняя глава корреспондирует с той, где описывалось начало штурма, и подводит итоги.

Толстой пробует здесь применить тот композиционный прием, которым впоследствии он широко воспользуется в «Войне и мире». Но самое это движение по параллелям, с переходами по очереди от одной к другой, требует какой-то неподвижной, постоянно возвращающейся в качестве устойчивого мотива, основы. В «Войне и мире» историческая часть, с философскими отступлениями, и представляет собой эту основу. В третьем очерке основа эта тоже намечена. Глава IX открывается описанием Севастополя: «Неужели это уже Севастополь?—спросил меньшой брат, когда они поднялись в гору. И перед ними открылись бухты с мачтами кораблей, море с неприятельским далеким флотом, белые приморские батареи, казармы, водопроводы, доки и строения города, и белые, лиловатые облака дыма, беспрестанно поднимавшиеся по желтым горам, окружающим город и стоявшим в синем небе, при розоватых лучах солнца, уже с блеском отражавшегося и спускавшегося к горизонту темного моря». В главе, описывающей штурм, дается опять описание Севастополя; причем основные элементы пейзажа повторяются: «Солнце светло и высоко стояло над бухтой, игравшею с своими стоящими кораблями и движущимися парусами и лодками веселым и теплым блеском. . . . Севастополь, *все тот же*, с своею недостроенною церковью, колонной, набережной, зеленеющим на горе буль-

варом и изящным строением библиотеки, с своими маленькими лазоревыми бухточками, наполненными мачтами, живописными арками *водопроводов* и с *облаками* синего порохового *дыма*, освещаемыми иногда багровым пламенем выстрелов,— *все тот же* красивый, праздничный, гордый Севастополь, окруженный с одной стороны *желтыми* дымящимися *горами*, с другой—ярко-синим, *играющим на солнце морем*, виднелся на той стороне бухты». И наконец—в последней главе: «Звезды *так же, как и в прошлую ночь*, ярко блестели на небе (ср. в главе XXII); но сильный ветер колыхал море..... Большое пламя стояло, казалось, над водой на далеком мыску Александровской батареи и освещало низ *облака дыма*, стоявшего над ним, и *те же, как и вчера*, спокойные, дерзкие далекие огни блестели в море на неприятельском флоте». Это развивается дальше в характерную декламацию, напоминающую нам проповедь второго очерка. Те же синтаксические повторения, те же приемы остраннения: «По всей линии севастопольских бастионов, *столько месяцев* кипевших необыкновенною энергическою жизнью, *столько месяцев* видевших сменяемых смертью, одних за другими умирающих героев и *столько месяцев* возбуждавших страх, ненависть и, наконец, восхищение врагов,—на севастопольских бастионах уже нигде никого не было..... По изрытой свежими взрывами обсыпавшейся земле везде валялись исковерканные лафеты, придавившие *человеческие*—русские и вражеские—*трупы*, тяжелые, замолкнувшие навсегда чугунные пушки, страшною силой сброшенные в ямы и до половины засыпанные землей, бомбы, ядра, *опять трупы*, ямы, осколки бревен, блиндажей и *опять молчаливые трупы в серых и синих шинелях*..... Севастопольское войско.... медленно двигалось в непроницаемой темноте *от места*, на котором

столько оно остарило храбрых братьев,— *от места*, всего облитого кровью,— *от места*, 11 месяцев отстаиваемого от вдвое сильнейшего врага и которое теперь велено было оставить без боя». Здесь, как и раньше, Толстой — не рассказчик, не повествователь. Он стоит где-то в стороне от всей этой картины, где-то высоко над всем совершающимся, в неподвижной позе пристального и то иронически улыбающегося, то сурово декламирующего наблюдателя.

Перед нами прошли четыре года работы (1852—1855) — годы сосредоточенных исканий и первых опытов. Толстой уже печатается, уже известен, но он живет еще в стороне от литераторов, от журнальной атмосферы, работает уединенно, по-своему, не пользуясь ничьими советами, не считаясь ни с чьим мнением. По дневникам видно, что литературная работа все время перебивается другими планами, и Толстой как будто намеренно не хочет вступать на путь профессионального писательства. Вместе с тем в письмах этого времени к Т. А. Ергольской пробегают фразы, указывающие на растущую в нем тягу к литературе: «Я еще не знаю, появится ли когда-нибудь в свет то, что я пишу; но это работа, которая меня занимает, и в которой я уже слишком далеко зашел, чтобы ее оставить (1851)..... Мои литературные работы также подвигаются понемногу, хотя я еще не думаю ничего печатать. Я три раза переделал работу, которую начал уже давно, и я рассчитываю еще раз переделать ее, чтобы быть довольным. Быть может, это будет работой Пенелопы, но это не отталкивает меня; я пишу не из тщеславия, но по влечению, мне приятно и полезно работать, и я работаю (1852).... я не хотел бы бросать литературные занятия,

которыми мне невозможно заниматься в этой лагерной жизни» (1855).

Начало пути уже пройдено: определились основные художественные тенденции, осознаны главные проблемы, произведено отступление от романтической традиции, намечена система стилистических и композиционных приемов. Большие формы временно оставлены — идет серия очерков, которые служат этюдами к чему-то в будущем. Выбор именно батального материала подсказан, главным образом, желанием ликвидировать романтические шаблоны. В «Набеге» и в двух первых Севастопольских очерках присутствие этого стимула резко ощущается. Но третий очерк, несмотря на повторение тех же приемов, содержит в себе какие-то новые намерения, непосредственно с батальным материалом не связанные. Наивный критик был прав, когда удивлялся, что Толстой поместил нас «в одном уголку картины», и предлагал ему иначе озаглавить рассказ. Батальный материал исчерпан — намечается переход к рассказам и повестям, уже не так крепко связанным со стремлением к преодолению романтики. Период замкнутой, уединенной работы кончен — в ноябре 1855 года Толстой приезжает в Петербург и сразу попадает в самую гущу Петербургской литературной жизни (кружок «Современника»: Некрасов, Тургенев, Дружинин, Островский, Фет и др.). Начинается сложный период споров, перекрестных влияний, борьбы, который кончается разрывом с литературой (1860—61 г.).

Это — период созревания, период искания новых форм. Главным руководителем и советчиком Толстого на время становится Дружинин. Толстой — на распутьи. Повести его («Метель», «Два гусара», «Альберт», «Люцерн») возбуждают недоумение среди критиков: от автора «Детства» все ждут чего-то другого. Возвратившись в 1857 г.

из за-границы, Толстой записывает в дневнике: «Петербург сначала огорчил, потом оправил меня. Репутация моя пала или чуть скрипит, и я внутренно сильно огорчился; но теперь я спокоен, — я знаю, что у меня есть что сказать и силы сказать сильно; а потом что хочешь говори, публика». Но в ближайшие годы Толстой пишет мало и сам быстро разочаровывается в каждой своей вещи. Опыт нового романа («Семейное счастье» 1859 г.) не удовлетворяет его: «не могу опомнится от сраму и, кажется, больше никогда писать не буду», признается он в письме к А. А. Толстой. И действительно — литературная работа почти останавливается. Наступает кризис: «Другое теперь нужно. Не нам нужно учиться, а нам нужно Марфутку и Тараску выучить хоть немножко тому, что мы знаем» (Фету в февр. 1860 г.). Друзья Толстого огорчены. Дружинин горячо убеждает его вернуться к литературе. На самом деле Толстой не уходил, а только чувствовал потребность спрятаться, остаться наедине с самим собой, освободиться от посторонних влияний. Этого он и достигает: статья «Кому у кого учиться писать» (1862 г.) — литературный памфлет, которым он порывает с прошлым и выходит на новый путь. Работа в школе дает материал для размышлений и наблюдений над искусством. Период исканий кончен. Осенью 1863 г. Толстой пишет А. А. Толстой: «Детей и педагогику я люблю, но мне трудно понять себя таким, каким я был год тому назад... Я теперь писатель *всеми* силами души, и пишу и обдумываю, как еще никогда не писал и не обдумывал».

Этот сложный и интересный период (1855—1862) требует особого исследования, для которого необходимо знакомство с дневниками и рукописями.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Дневник молодости Льва Николаевича Толстого. Издание первое, под ред. В. Г. Черткова. Том I. 1847—1852. Москва. 1917. К сожалению, следующие томы этой второй серии (1853-1856, 1857-1861) до сих пор не появились, так что приходится пользоваться только некоторыми извлечениями из них по книге *П. Бирюкова:* «Лев Николаевич Толстой. Биография. Том I. Изд. 2-ое «Посредник» № 881. Москва. 1911.
2. ДМ, стр. 5.
3. ДМ, стр. 6.
4. ДМ, стр. 5.
5. Ср. статью «Несколько мыслей о любви к уединению, о достоинстве и характере», переведенную Жуковским из Шанфора («Переводы в прозе», т. III, изд. 2-ое, СПб. 1827, стр. 19-24), и ст. Карамзина «Мысли об уединении» (1803 г.).
6. ДМ, стр. 6.
7. ДМ, стр. 30-31.
8. Это обращение не было напечатано в «Современнике», чем Толстой был огорчен: «Заглавие: *Детство* и несколько слов предисловия об'ясняли мысль сочинения». Возможно, что именно «чувствительный» тон предисловия не понравился редакции.
9. ДМ, стр. 17-18.
10. ДМ, стр. 31.
11. Письма Л. Н. Толстого 1848-1910 гг. Собранные и редактированные П. А. Сергеенко. К-во «Книга». Москва. 1910.
12. ДМ, стр. 37. Ко всему этому интересно еще привести те места из «Юности», где Толстой сам как бы комментирует эти страницы дневника: «Я достал лист бумаги и прежде всего хотел приняться за расписание обязанностей и занятий на следующий год. Надо было разлиневать бумагу. Но так как линейки у меня не нашлось, я употребил для этого латинский лексикон. Кроме того, что, проведя пером вдоль лексикона и потом отодвинув его, оказалось, что вместо черты я сделал по бумаге продолговатую лужу чернил, — лексикон не хватал на всю бумагу, и черта загнулась по его мягкому углу. Я взял другую бумагу и, передвигая лексикон, разлине-

вал кое-как. Разделив свои обязанности на три рода: на обязанности к самому себе, к ближним и к Богу, я начал писать первые, но их оказалось так много и столько родов и подразделений, что надо было прежде написать «Правила жизни», а потом уже приняться за расписание. Я взял шесть листов бумаги, сшил тетрадь и написал сверху: «Правила жизни». Эти два слова написаны так криво и неровно, что я долго думал: не переписать ли? и долго мучился, глядя на разорванное расписание и это уродливое заглавие. Зачем все так прекрасно, ясно у меня в душе и так безобразно выходит на бумаге и вообще в жизни, когда я хочу применять к ней что-нибудь из того, что думаю?.. (Глава V «Правила».). Тетрадь с заглавием «Правила жизни» тоже была спрятана с черновыми ученическими тетрадями. Несмотря на то, что мысль о возможности составить себе правила на все обстоятельства жизни и всегда руководиться ими нравилась мне, казалась чрезвычайно простою и вместе великою, и я намеревался все-таки приложить ее к жизни, я опять как будто забыл, что это нужно было делать сейчас же, и все откладывал до такого-то времени. Меня утешало однако то, что всякая мысль, которая приходила мне теперь в голову, подходила как раз под какое-нибудь из подразделений моих правил и обязанностей: или к правилам в отношении к ближним, или к себе, или к Богу». (Гл. IX — «Как я готовлюсь к экзамену»).

13. ДМ, стр. 39.
14. ДМ, стр. 41.
15. ДМ, стр. 42-43.
16. ДМ, стр. 52.
17. ДМ, стр. 54.
18. Там же.
19. ДМ, стр. 55.
20. ДМ, стр. 62-63.
21. ДМ, стр. 66.
22. *П. Бирюков.* «Л. Н. Толстой. Биография». Т. I (изд. 2-ое), стр. 129.
23. Об этом искажении см. интересную статью *В. Эрна* «Толстой против Толстого» в сборнике «О религии Льва Толстого» (изд-во «Путь», Москва 1912), стр. 214-248. Автор утверждает: «Толстой писал «исповеди», излагал с величайшей ясностью, «в чем его вера», отзывался на все вопросы жизни, и он загадочнее Чехова, который никогда и не пытался исповедываться и определять свою веру, и столь же загадочен, как Гоголь и Достоевский.» (217) Ср. еще в «Воспоминаниях» М. Горького (изд. З. И. Гржебина Петербург, 1919).

24. Письма, собр. Сергеенко — стр. 14. (Тифлис, 1851 г., Ноября 12).
25. ДМ, стр. 42. Материал, повидимому, использован позже — в повести «Два гусара».
26. П. Бирюков, т. I, стр. 168-9.
27. Введение к «Воспоминаниям детства». Полн. собр. соч-ий под ред. П. И. Бирюкова (Москва, 1913), т. I, стр. 255. Повесть Тёпфера, на которую указывает Толстой, написана в 1832 г., потом вышла, вместе с другими вещами, в сборнике «Nouvelles Genevoises» (первое изд. 1841 г.). Русский перевод напечатан в «Отеч. Записках» 1848 г., т. 61, отдел «Смесь», стр. 1-49, 125-158. О Тёпфере см. особенно статью Сент-Бёва, напечатанную в виде вступительного очерка к роману Тёпфера «Rosa et Gertrude» (Paris, Dubochet, 1847).
28. ДМ, стр. 62: «Хорошую можно написать книгу: жизнь Т. А.»
29. ДМ, стр. 67: «Нынче хочу начать историю охотничьего дня» (17 Апреля 1851 г.).
30. ДМ, стр. 69: «Хотел бы писать много: о езде из Астрахани в станицу, о казаках, о трусости татар, о степи» (3 Июня 1851 г.).
31. ДМ, стр. 172.
32. «*Confessions*», partie I, livre IV (1732): «J'ai fait de temps en temps de médiocres vers: c'est un exercice assez bon pour se rompre aux inversions élégantes, et apprendre à mieux écrire en prose.» Ср. обратное отношение — у Батюшкова (записная книжка 1817 г.): «Для того, чтобы писать хорошо в стихах в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно написанное в прозе пригодится «Она — питательница стиха», сказал Альфьери, если память мне не изменила».
33. ДМ, стр. 78.
34. ДМ, стр. 73.
35. ДМ, стр. 87.
36. «*Confessions*», partie I, livre III (131-32): «Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier, c'est à la promenade, au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies, que j'écris dans mon cerveau... Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier.»

37. «Зачем говорить тонкости, когда нужно еще сказать столько больших истин». ДМ, стр. 79.
38. Интересно еще, что Толстой и Карамзин перевели одну и ту же вещь Бернарден де Сен-Пьера: см. «Суратская кофейная» Толстого и «Кофейный дом» у Карамзина.
39. ДМ, стр. 144.
40. ДМ, стр. 114.
41. ДМ, стр. 129.
42. ДМ, стр. 87.
43. ДМ, стр. 127.
44. ДМ, стр. 128.
45. ДМ, стр. 167.
46. «*Confessions*», partie I, livre IV (1732): «Cette petite pièce, mal faite à la vérité, mais qui ne manquait pas de sel, et qui annonçait du talent pour la satire, est cependant le seul écrit satirique qui soit sorti de ma plume. J'ai le coeur trop peu haineux pour me prévaloir d'un pareil talent.»
47. ДМ, стр. 74.
48. ДМ, стр. 154.
49. ДМ, стр. 69-70.
50. ДМ, стр. 74-76.
51. ДМ, стр. 89-90.
52. Л. Стерн «Тристрам Шенди». Перевод Н. М-ва. СПб. 1892. Стр. 120. Этим наблюдением я особенно обязан Викт. Шкловскому. См. также у *W. Dibelius*—„Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts" (Palaestra XCII. Berlin 1910. Bd. I). О жестах у Стерна Dibelius пишет: „er hat als erster die *Geste* zu einem bedeutsamen Mittel menschlicher Schilderung erhoben. Fast jedes Mal, wo einer von Sternes Charakteren das Wort ergreift, wird das Wort von einer Geste begleitet" (248). Dibelius устанавливает непосредственную связь в этом отношении между Стерном и Диккенсом: «Das sind die ersten Anfänge einer Kunst, die bei Dickens ihre Höhe erreicht und aus einer einzelnen Geste die erstaunlichste Fülle von Variationen herauszuholen versteht». (250). Также по вопросу о деталях (Толстовская «мелочность»): «Er ist ein Bahnbrecher geworden in der liebevollen *Ausarbeitung des Kleinen und Allerkleinsten*—ohne ihn hätte niemals Dickens seine Sketches geschrieben» (256).
53. Из мыслей о Льве Толстом. «Литературные очерки». СПб. 1902. Стр. 236.
54. ДМ, стр. 70-71.
55. ДМ, стр. 74.
56. ДМ, стр. 83-84. Ср. в «Казаках»: «В восемнадцать лет Оленин был так свободен, как только бывали свободны русские богатые молодые люди сороковых годов, с моло-

дых лет оставшиеся без родителей. Для него не было никаких — ни физических, ни моральных — оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он ни во что не верил и ничего не признавал. Но, не признавая ничего, он не только не был мрачным, скучающим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно. Он решил, что любви нет, а всякий раз присутствие молодой и красивой женщины заставляло его замирать. Он давно знал, что почести и звание — вздор, но чувствовал невольно удовольствие, когда на бале подходил к нему князь Сергий и говорил ласковые речи». (Гл. II.)

57. ДМ, стр. 85-86.

58. С теоретической точки зрения такого рода мотивировка больших событий ничтожными случайностями есть особого рода художественный прием. У Г. Цшокке есть целая повесть—„Kleine Ursachen (Eine Doppelgeschichte)", таким образом построенная.

59. Ср. в «Отрочестве» характерную фразу: «Вообще я начинаю понемному исцеляться от моих отроческих недостатков, исключая, впрочем, главного, которому суждено наделать мне еще много вреда в жизни,— склонность к умствованию». (Гл. XXIV).

60. ДМ, стр. 72. Ср. начало «Набега».

61. ДМ, стр. 165.

62. Интересно, что историко-литературная роль Стерна до некоторой степени аналогична: «Der Roman ist eine bestimmte literarische Gattung mit bestimmten formellen Merkmalen; das Wesen von Sternes Kunst besteht dagegen gerade darin, alles Feste aufzulösen, alle Kunstform ad absurdum zu führen; Tristram Shandy ist ebenso wenig ein Roman wie eine philosophische Abhandlung oder ein lyrisches Gedicht, vielmehr ein seltsames mixtum compositum aus diesen und noch einigen anderen Ingredienzen». (W. Dibelius, стр. 239).

63. ДМ, стр. 73.

64. *П. Бирюков*—«Л. Н. Толстой». Т. I, стр. 259-260.

65. Из дневника 1854 года. Приведено у *П. Бирюкова*, т. I, стр. 247-250.

66. «Завтра утром примусь за переделку Описания войны, а вечером за Отрочество, которое окончательно решил продолжать. 4 эпохи жизни составят *мой* роман до Тифлиса. Я могу писать про него, потому что он далек от меня». (ДМ, 167—запись от 30 нояб. 1852 г.) Об этом же в письме к Некрасову (ноябрь 1852 г.), где Толстой жалуется на перемену заглавия: «Заглавие: *Детство* и несколько слов предисловия об'ясняли мысль сочинения; заглавие же *История моего детства*, напротив, против

воречит ей. Кому какое дело до Истории моего детства? Последнее изменение в особенности неприятно мне потому, что, как я писал вам в первом письме моем, я хотел, чтобы *Детство* было первой частью романа, которого следующие должны были быть: Отрочество, Юность и Молодость». («Архив села Карабихи», стр. 187-9; то же — в прим. ДМ, стр. 245). В этом первом письме (от 3-го июля 1852 г.) Толстой писал о том же: «В сущности, рукопись эта составляет 1-ую часть романа — Четыре эпохи развития; появление в свет следующих частей будет зависеть от успеха первой.» (Прим. ДМ, стр. 236) П. И. Бирюков делает очевидную ошибку, когда в книге своей о Толстом (т. I, стр. 217) говорит, что «первоначальное заглавие этого первого литературного произведения было: «История моего детства».

67. Xavier de Maistre (1763-1852) — «Voyage autour de ma chambre» (1794).

68. Напечатано в виде предисловия к сборнику Тёпфера «Nouvelles Génévoises» (Paris, Charpentier 1846).

69. Статья Сент-Бёва 1841 г., перепечатанная в качестве предисловия к роману Тёпфера «Rosa et Gertrude» (Paris, Dubochet. 1847). Интересно, что, говоря о книге Тёпфера «Réflexions et menus-propos d'un peintre génévois», (есть русский перевод А. М. Г. — «О прекрасном в искусстве. Размышления и заметки женевского художника», изд. книгоизд. «Огни»), Сент-Бёв сравнивает его манеру со Стерном (à la Sterne). Русский переводчик говорит в предисловии к указанной книге: «Если многое в этих произведениях устарело, тем не менее они сохранили живую прелесть и для современного читателя, благодаря своеобразию манеры Тёпфера... Его мысль постоянно перескакивает с одного предмета на другой, и речь как будто едва поспевает за нею; в большинстве его рассказов отступления составляют самую сущность их», т. е. то самое, что так характерно и для Стерна, и для Ксавье де Местра. Непонятно, как решился переводчик, высказав такой взгляд на Тёпфера, сокращать его книгу об искусстве — «для того, чтобы ярче выделить основные идеи Тёпфера из множества отступлений, которыми согласно своей привычке (?!), автор уснащает изложение. Многие из этих отступлений, при всей своеобразной прелести их, показались бы наивными современному читателю и могли бы отвлечь внимание от основной мысли». Что за наивное варварство!

70. Приводится к примеч. к ДМ, стр. 244.

71. «Современник» 1852 г., т. XXXV, стр. 137—188.

72. «Русская Беседа» 1857 г., кн. I. (В. Зелинский — «Русская критич. литература о произв. Л. Н. Толстого», ч. I).

73. Дневник Льва Николаевича Толстого. Изд. второе, под ред. В. Г. Черткова. Том I. 1895—99. М. 1916. Стр. 134.
74. Бар. *Р А. Дистерлс* —«Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. Критический очерк». СПб. 1887. Стр. 31—32.
75. Статья без подписи по поводу вышедших отдельными изданиями «Детства и отрочества» и «Военных рассказов».—«Современник» 1856 г., т. X, стр. 53—64 (отдел «Критика»).
76. Вероятно—Саламалида, которая упоминается в дневнике 1851 г.: «Пьяный Япишка вчера сказал, что с Саламалидой дело на лад идет. Хотелось бы мне ее взять и отчистить».
77. По словам *В. Срезневского* (Наследие Л. Н. Толстого—«Вестник Литературы» 1920, № 11) Толстой работал над этим романом около пяти лет, а черновики его погибли вместе с другими рукописями в корзине, выброшенной по недоразумению в канаву. Но важно, что Толстой в 1856 г. нашел возможным опубликовать только этот отрывок.
78. Бирюков—«Биография», I, стр. 148.
79. Бирюков—Биография, I, стр. 279—80. См. также статью *Л. Гроссмана*—«Стендаль и Толстой» (Русская Мысль 1916, июнь). Ср. слова Толстого в письме к О. Мирбо 1903 г.: «L'art français m'a donné jadis ce sentiment de découverte quand j'ai lu pour la première fois les oeuvres d'Alfred de Vigny, de Stendhal, de Victor Hugo et surtout de Rousseau» (Сергеенко, III, 244).
80. Письма графа Л. Н. Толстого к жене 1862—1910 г. Под ред. А. Е. Грузинского. М. 1913. Стр. 209.
81. Там же, стр. 308.
82. Г. Лансон—История французской литературы. Современная эпоха. Пер. с франц. Е. Баратынской. М. 1909. Стр. 147.
83. *J. Barbey d'Aurevilly*—Les Oeuvres et les Hommes. 4-e Partie. Les Romanciers. Paris 1865. P. 43—59.
84. *Casimir Stryenski.* Soirées du Stendhal-Club. Paris. Merc. de France. 1904. P. 3.
85. *Alphonse Séché.* Stendhal. (La Vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains.) Paris. Louis-Michaud. P. 5.
86. *Stendhal.* (Oeuvres Posthumes). Napoléon Notes et introduction par Jean de Mitty. 3-me édit. Paris. 1898. Отдел «Les pensées.» Ср. у *P. Mérimée*—Henri Beyle (Stendhal). Portraits historiques et littéraires (Paris. 1894), стр. 171.
87. Указ. соч., стр. 45 и 110. См. также в книге *A. Chuquet,* Stendhal-Beyle (Paris. Plon. 1902), стр. 414—15. Ср. в указанном этюде Мериме, стр. 187—189.
88. Л. Гроссман в вышеуказанной статье сопоставляет приемы классификации у Стендаля (De l'amour) и у Толстого: «Есть четыре рода любви: 1) любовь-страсть;

2) любовь-вкус; 3) любовь физическая; 4) любовь-тщеславие». Или: «Есть семь эпох любви: 1) восхищение; 2) предчувствие наслаждения; 3) надежда» и т. д. Вероятно под его влиянием Толстой разбивает на рубрики свои описания: «Есть три рода любви: 1) любовь красивая; 2) любовь самоотверженная и 3) любовь деятельная» («Юность»). Такова же классификация по типам русских солдат в «Рубке леса»: «Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями, следующие: 1) покорных, 2) начальствующих и 3) отчаянных. Покорные подразделяются на а) покорных хладнокровных и в) покорных хлопотливых. Начальствующие подразделяются на а) начальствующих суровых и в) начальствующих политичных» и т. д. (Русск. Мысль 1916, июнь, стр. 37). Прибавим к этому четыре чувства, которые были основой мечтаний Николеньки («Юность», гл. III) и три рода экзаменующихся (там же, гл. X).

89. Едва ли не впервые на родство Толстого со Стендалем указал В. В. Чуйко в статье об «Анне Карениной». («Голос» 1875 г., см. у Зелинского «Русская критическая литература о Толстом», ч. VIII).

90. «Проповедник» (La Chartreuse de Parme). Перевод А. Я. Гуревич. (Петербург, 1905). Стр. 47—8.

91. Ср. в «Цыганах» Пушкина—Алеко, Земфира и цыган. По поводу «Кавказского пленника», где эта ситуация не развернута, Пушкин писал Гнедичу в 1822 г.: «Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер». Таким образом, в этом «основном романтическом сюжете» (по выражению *Н. К. Губера* в докладе его на эту тему, читанном в заседании «Общества изучения теории поэтического языка») есть своя внутренняя логика, которая приводит к устойчивости главных персонажей: европеец, дикарка и ее любовник. Четвертый персонаж—отец или просто старец—нужен для развязки, где он обычно читает европейцу нравоучение (отец Земфиры в «Цыганах»).

92. Ср. начало «Вечера на Кавказских водах в 1824 году» *Марлинского* (Полное собрание сочинений, изд. 3-е, СПб. 1838, ч. VIII, стр. 7—8):—«Вот Эльборус, сказал мне казак-извозчик, *указывая плетью* налево, когда приближался я к Кисловодску; и в самом деле Кавказ, дотоле задернутый завесою туманов, открылся передо мною во всей дикой красоте, в грозном своем величии. *Сначала трудно было распознать снега его с грядою белых облаков, на нем лежащих;* но вдруг дунул ветер,—тучи сдвинулись, скну-

ОГЛАВЛЕНИЕ.

шаблон
предпосылки